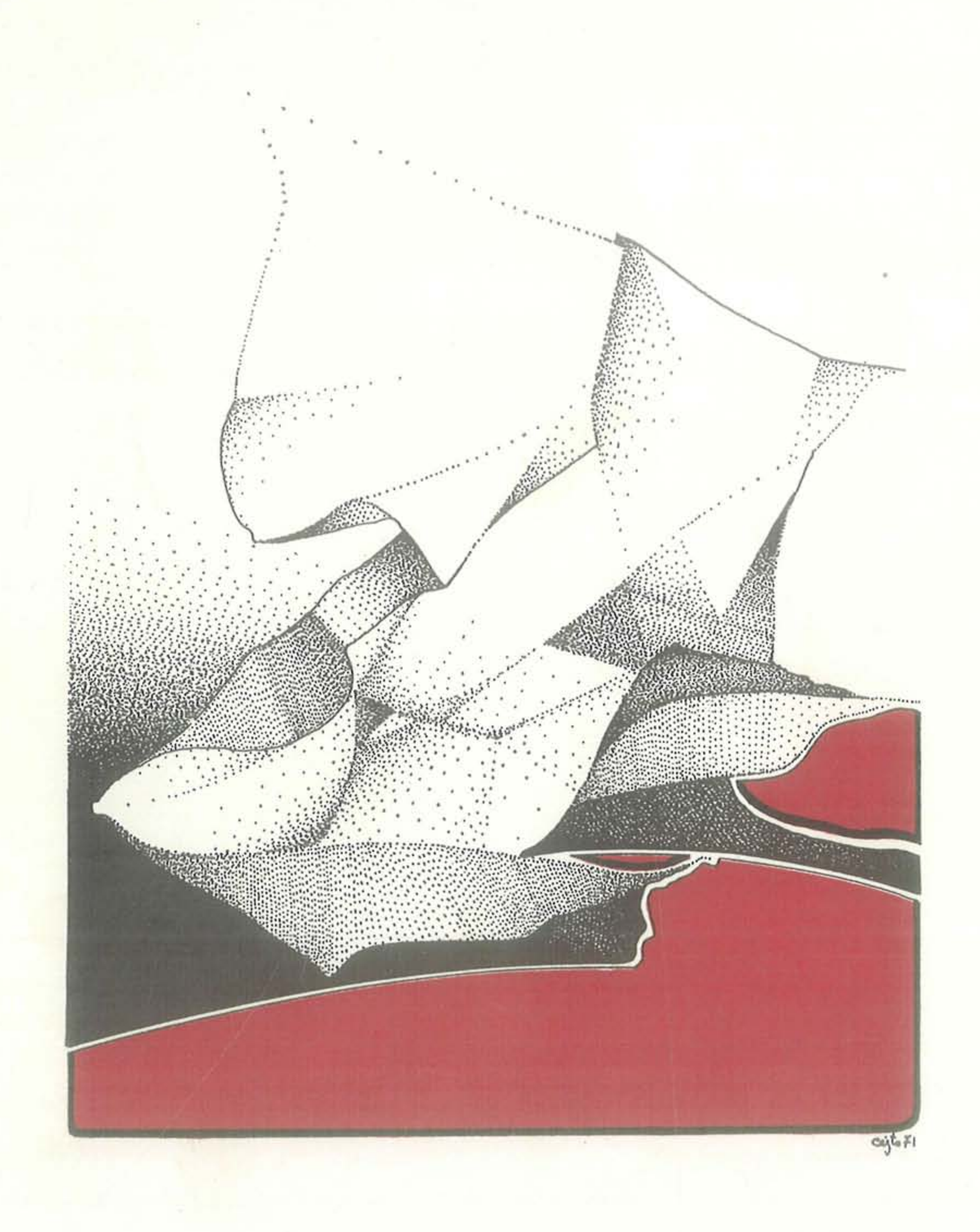
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
ENERO 1972

259

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

259

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 259 (ENERO 1972)

Páginas

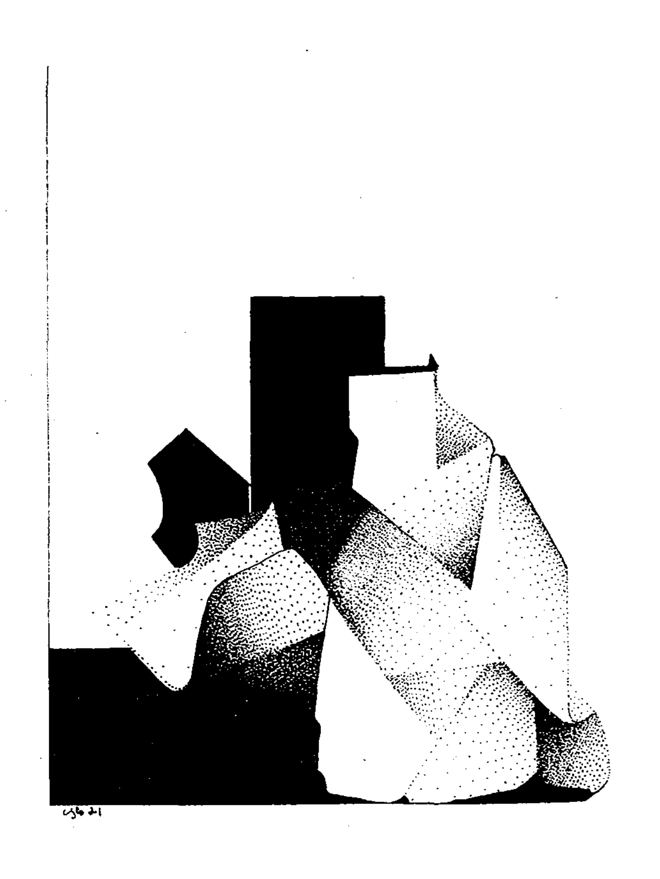
ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de CRISTÓBAL.



ARTE Y PENSAMIENTO

UNA OSCURIDAD CON EXCESIVA CLARIDAD

(Cuatro modos de mirar a Góngora)

POR

D. S. CARNE-ROSS

1

Es más fácil sacar a un escritor del olvido que mantenerlo en circulación. Empezaré con esta generalidad, que no puede asustar a nadie, como un pretexto para suscitar un caso particular: el de don Luis de Góngora y Argote. Después de su gran fama inicial, Góngora se sumió en las sombras, en las que permaneció unos doscientos años. En las primeras décadas de la actual centuria volvió a estar en auge, resurrección que culminó en el año 1927 con los actos conmemorativos del tercer centenario de su muerte. El 23 de mayo de dicho año, tres eminentes gongoristas condenaron a la hoguera todos los libros que se consideraron injuriosos para su patrocinado. Tal acontecimiento, ocurrido en España, sirvió para lo que se proponían: Góngora es hoy día, tanto en la historia de la literatura como en los plúteos de las bibliotecas, un clásico de la poesía europea. Todo, pues, está bien. Pero la pregunta que planteaba mi generalización es la siguiente: ¿Qué vida tiene un «clásico» en el mundo actual, en Norteamérica, por ejemplo? ¿Le importa a alguien, con excepción de los eruditos y de los cada vez más escasos entusiastas? ¿A quién pertenece? (¿Le interesa a alguien que no pretenda ser un «experto» escribir acerca de él?) Algunos de los clásicos a los que hoy se lee en unas condiciones y en unos lugares totalmente distintos a su época ¿suministrarán a sus lectores algo que haga que valga la pena leerlos? Y, naturalmente, estas preguntas de carácter general presuponen la pregunta concreta: ¿Vale la pena leer a Góngora? ¿Qué interés puede tener este poeta español de fines del Renacimiento para alguien que no sea un hispanista profesional?

Estas son cuestiones que deberían preocupar a los críticos, aunque, por lo general, no es así. Tal vez las traducciones, que, como todos sabemos, son una especial forma de crítica, puedan aclarárnoslas. El caso es, pues, que dos buenas traducciones de las *Soledades*, de Góngora, han sido publicadas recientemente, en un lapso de doce meses. Una de ellas, por E. M. Wilson, profesor de español en Cambridge,

y que es una nueva versión, ligeramente revisada, de su primer trabajo, aparecido en 1931. Y la otra, por Gilbert F. Cunningham, un inteligente *amateur* escocés (empleando esta palabra en su viejo y honroso sentido), fallecido en 1967. También tenemos de este último una traducción de otro de los más importantes poemas de Góngora: la *Fábula de Polifemo y Galatea.* Publicada en edición privada en 1965, lo será en breve por la editorial de la Universidad de Edimbugro (1).

Para el que investiga la cuestión de las traducciones esto tiene cierto interés. Las modernas traducciones de poesía, que nos ha traído el mundo antiguo a nuestra época China, un poco menos que Grecia—y que traspasan con facilidad las fronteras tradicionales de la literatura occidental en búsqueda de todo lo que se escribe hoy día, sea donde sea, se han interesado poco por el Renacimiento. Dejando a un lado la notable traducción de San Juan de la Cruz por Roy Campbell, dicho período ha sido muy desatendido por los traductores modernos. No existe ninguna traducción legible de la poesía de Petrarca ni traducción en verso del *Orlando furioso* y la *Gerusalemme Liberata,* y aunque han aparecido dos *Lusiadas* en inglés y una selección del *Adone,* de Marino, en los últimos veinte años, ninguna de ellas es digna de grandes elogios (2). Incluso los poetas franceses han quedado desatendidos. Si la *Pléiade* está hoy día fuera de circulación, parece que poetas como Scève o Théophile de Viau y más aún D'Aubigné tienen todavía algo que decirnos. Si así es, no han encontrado aún sus traductores. Una ojeada al índice de la antología de George Steiner, editada por Penguin, no nos descubre un solo trabajo sobre el Renacimiento por ningún escritor nacido en este siglo (exceptuando siempre a Campbell).

Una carencia de traducciones es siempre una carencia de lecturas de interés, y no cabe la menor duda de que el Renacimiento sigue todavía bajo un velo. Dicho período —o mejor, su controvertido con-

---

(1) *The Solitudes of Don Luis de Góngora,* traducción de E. M. Wilson (Cambridge, 1965). *The Solitudes of Luis de Góngora,* traducción de Gilbert F. Cunningham (Baltimore, 1968). *Luis de Góngora y Argote: Polyphemus,* traducción de Gilbert F. Cunningham (Alva, Scotland. Edición privada, 1965).

(2) La versión en prosa de W. C. Atkinson de *Os Lusiadas* (Penguin Books, 1952), al preocuparse «de la sustancia y no de la forma del original», deja de lado la mitología y una gran parte de otras cosas que hacen que un poema sea un poema. *Los Lusiadas* de Leonard Bacon (Nueva York, 1950) etán traducidos en un verso muy deficiente, pero es una obra útil y en su conjunto demuestra una auténtica dedicación a Camoens. El *Adonis* de H. M. Priest (Ithaca, 1967), escrito en un verso libre de lo más insípido, nos da el «sentido» de algunos pasajes seleccionados. Existe una traducción muy libre, hecha con auténtico virtuosismo, de las famosas estancias sobre el ruiseñor, desde el canto 7 de los *Motetes,* hecha por Ian Fletcher (Reading, 1962). Tal vez merezca mencionarse que algunas décimas de la *Délie,* de Scève, traducidas con fortuna por Edwin Morgan, se publicaron en *Nine* (III, 2, 1951).

cepto— no se ha rehecho aún de su glorificación decimonónica ni de los diversos ataques recibidos en el siglo xx. Una profusión de escrúpulos estéticos, morales y religiosos nos impiden sentirnos a nuestras anchas en este período que durante algunas centurias ofreció a la imaginación occidental uno de sus modelos por excelencia, una «edad de oro», como fue llamada. Una edad de oro es exactamente un paraíso, un lugar al que retornamos con la imaginación no solamente para refrescarnos, sino para acordarnos de lo que una vez fuimos y por qué fuimos expulsados de aquel edén. De las otras dos edades de oro tradicionales, la de la Roma de Augusto y la de la Atenas de Pericles, la primera se ha desvanecido probablemente del todo, pero la segunda da muestras de haber sobrevivido a los cambios escolares, que han privado a la mayoría de las gentes de una seria formación clásica. Aunque ya no estemos tan duchos en Pericles, Grecia sigue suministrando importantes símbolos humanos que concuerdan con nuestro sentido de las cosas. El Renacimiento está en una situación mucho peor. En la actualidad se halla en manos de los eruditos profesionales y de los divulgadores. Los eruditos hablan entre ellos, y aunque podamos escucharles con provecho pegando el oído a la puerta, sabemos que lo que se dicen no va dirigido a nosotros. Los divulgadores escriben esos prólogos para los libros de regalo que ponemos en evidencia en nuestra sala para presumir, y en los cuales parece como si el concepto del Renacimiento no hubiese evolucionado desde que murió Burckhardt. Lo que falta es el hombre intermedio, el «intermediario» o el intérprete que nos pueda decir si esta determinada edad de oro ha cumplido ya su misión o si todavía tiene algo que ofrecernos. Y si es así, qué es lo que nos ofrece.

Como un intérprete es una especie de traductor, volvemos a la pregunta que antes nos hacíamos: ¿Por qué la traducción, que tan buenas y eficaces relaciones ha establecido con la China y las más alejadas regiones del mundo moderno ha sido incapaz de ponernos en comunicación con el Renacimiento? El obstáculo más inmediato es el *lenguaje*. Escuchemos a Ezra Pound cuando aconseja al novato «que considere la precisión de las exposiciones de Dante, comparada con la retórica de Milton» (T. E. Hulme, un gran hombre anti-Renacimiento, dijo: «el objetivo principal es la descripción exacta, detallada y determinada»). No existe, naturalmente, ningún sentido válido en el cual Dante sea menos «retórico» que Milton, pero sabemos lo que Pound quiere decir. La expresión «Retórica del Renacimiento» nos suministra una manera de explicar por qué preferimos la poesía de Dante a la de Milton o la escultura arcaica de cualquier período a las figuras de la capilla de los Médicis. Aunque el movimiento moderno en poe-

sía no hace un reto directo a los valores del Renacimiento como lo hizo el movimiento moderno en pintura, mucho de lo que se consideró recusable en la tradición literaria pudo ser atribuido, sin embargo, al Renacimiento. «Indudablemente —observa Eliot, poniendo el consejo de Pound en un lenguaje más abstruso—, después del Renacimiento se produce en toda Europa una opacidad, un espesamiento del estilo poético.» Tomemos un manifiesto modernista típico, como, por ejemplo, el de Marianne Moore: «el orden natural de las palabras, sujeto, predicado, objeto; la voz activa siempre que sea posible; un anatema contra las palabras sin vida equivalen o son sinónimo de buen gusto». Y comparemos esto con los versos con que empiezan las *Soledades* de Góngora:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa...

Nada más empezar, una inversión desagradable y una frase aparentemente sin vida: «... del año la estación florida» (nos imaginamos a Pound tachándola con su lápiz azul) (3). ¿Qué asideros puede encontrar el traductor en un estilo poético tan alejado del suyo? El modernismo podrá ser hoy día un capítulo de la historia literaria, pero muchos de sus anatemas siguen en vigor e inamovibles cuando se trata de leer de una manera comprensiva una gran parte de la poesía de los siglos XVI y XVII.

El hecho de que su construcción y sus formas de expresión no nos parezcan «modernas» no sería un obstáculo —ya que tampoco son «modernas» las de la poesía de la antigua Grecia o de China, y, sin embargo, ambas están notoriamente de moda— si no fuera por un hecho curioso que merece ser investigado. Existe un período literario que empieza aproximadamente entre la época de *Beowulf* (digamos) y la *Divina Comedia* y que dura hasta que surge un estilo reconocible como moderno hacia fines del siglo XVIII, que parece resistirse a ser traducido al lenguaje contemporáneo. Podemos modernizar a Homero y seguirá siendo Homero. Pero modernicemos a Dante o a Racine y muchos lectores tendrán la impresión de que hemos destruido su personalidad. La poesía de Grecia y Roma y la de la antigua China están lo bastante alejadas para hallarse «fuera del tiempo» y, por lo tanto, están libres del tiempo. Pueden habitar en nuestra propia época y hablar poco más o menos como hablamos nosotros. Sin embargo, la literatura clásica de la Europa occidental corresponde al momento de-

(3) Puesto que *estación* también significa *station*, no cabe duda que la palabra es empleada aquí técnicamente para indicar el signo zodiacal, o casa, de Tauro. No sé si esto será de alguna utilidad al traductor.

terminado de su época histórica conocida y, por lo visto, queda desnaturalizada cuando se la saca de él. Hamlet no puede llevar pantalones vaqueros y seguir siendo Hamlet, por lo menos en las traducciones.

Sin embargo, Dante es importante para nosotros, incluso aunque no podamos traducirlo. Lo leemos... de una manera distinta a como leemos ahora a Ariosto, o al Tasso, o a Góngora, o, para esta cuestión, a Milton, en el que tantas de las más profundas ambiciones de la poesía del Renacimiento encuentran su forma definitiva. Hay algo en todos estos escritores que nos aleja de ellos. Parecen estar al otro extremo del universo. Tomemos una frase famosa, repetida de una forma u otra por una gran parte de la literatura y el arte del Renacimiento: «Pero el hombre es un animal noble, espléndido en las cenizas y pomposo en la sepultura...» Esto puede ser algo importante para decirlo vestido con casaca de terciopelo y en la sobremesa. Pero ¿a las siete de la mañana? ¿cuando uno baja las escaleras del Metro o se para a tomar gasolina? Omite muchas de las realidades; es inexacta y, por tanto, no nos sirve. Inclusive, si bien se mira, es un poco ofensiva. Hasta la humildad cristiana es más fácil de aceptar y, sin duda, el *servo humilis* del medievo está más próximo a nuestra manera de hablar que el estilo elevado de muchos de los autores del Renacimiento. La «retórica» que rechazan Pound y otros es, pues, algo más que una cuestión de lenguaje, y, sin embargo, es también una cuestión de lenguaje y de actitudes ante el lenguaje, y quiero observarla desde este plano. Tomemos estos versos de Ariosto, escritos en el mismísimo corazón de este período, en la «edad de oro» de León X:

Come purpureo fior languendo muore,
che'l vomere al passar tagliato lassa;
o come carco di superchio umore
il papaver ne l'orto il capo abbassa:
Così, giù de la faccia ogni colore
cadendo, Dardinel di vita passa;
passa di vita, e fa passar con lui
l'ardire e la virtù de tutti i sui (4).

Lo asombroso de este lenguaje es su *adecuación*. Aunque la estancia está repleta de selectas evocaciones, su tono es grave y ceremonioso y la redacción de un gran formalismo, la acción y los sentimientos que

(4) Como una flor carmesí languidece y muere, tronchada por la reja del arado, o como la amapola, forzada por el peso de la lluvia, inclina su cabeza en el jardín. Así, mientras el color huye de su semblante, la vida de Dardinelo se extingue. Se extingue, y con ella se apagan el espíritu y el valor de todos sus hombres.

ésta sugiere se adaptan, sin embargo, a su envoltura lingüística tan ajustadamente como un cuerpo joven a su propia piel. La armonía, aparentemente forzada de la construcción (4:4 con cada cuarteta, cayendo también dos partes equilibradas, relacionadas entre sí de varias maneras), parece reflejar una relación igualmente armoniosa entre los medios de expresión y lo que se pretende expresar, entre el gesto y la emoción. Esta es, en el sentido que le da Hegel, una poesía auténticamente clásica. Podemos decir de estos versos que demuestran una gran confianza en el poder del lenguaje para expresar y «simbolizar» las aventuras humanas. Se podría también decir que sienten una gran confianza en la vida para ser capaces de colocar los trozos y piezas de la aventura de una forma tan noble y armoniosa. Pensamos de manera distinta respecto a la vida y respecto a la muerte, y, como consecuencia, no podemos tomar del todo en serio los versos de Ariosto. Cuesta trabajo imaginar que alguien pudiera traducirlos a una forma de poesía seria.

Avancemos setenta años más y oigamos a otro poeta, al joven Góngora. Habla el mismo lenguaje, pero su acento ha cambiado:

Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada aurora,
Febo en tus ojos y en tu frente el día,
y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría;
antes que de la edad Febo eclipsado
y el claro día, vuelto en noche oscura,
huya la aurora del mortal nublado;
antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve en su blancura,
goza, goza el color, la luz, el oro.

Wallace Stevens dijo, refiriéndose a la estatua de Colleoni en Venecia, que «allí, al borde del mundo en que vivimos hoy día (Verrocchio) colocó una forma de tal nobleza que todavía no ha cesado de engrandecernos a nuestros propios ojos». Sin embargo, es una nobleza que no podemos percibir actualmente, ya que «la correlación entre la imaginación y la realidad es demasiado favorable a la imaginación». El caballero de Verrocchio ha llegado a parecernos «que ya no es exactamente la cosa adecuada para estar a la intemperie..., un poco abrumador, un poco imponente». Creo que seríamos capaces de reaccionar ante el poema de Góngora si lo leyéramos con la intensidad suficiente

para hacer que brillase ante nuestros sentidos de una manera muy parecida. Podemos admirarlo, pero nos sentimos molestos por su insoportable, fanfarronería. Nos sentimos apabullados por su desbordada imaginación y lo dejamos de lado. Espléndido, no lo discutimos, pero fuera de propósito, incluso perjudicial para el hecho de mantenernos vivos. Y además, hoy día, completamente intraducible.

La diferencia obvia entre este poema y los versos de Ariosto consiste en que el lenguaje de Góngora atrae mucho más la atención hacia él. No lo leemos correctamente si no reaccionamos ante la *bravura* sintáctica con que esa frase de catorce versos está compuesta, el octeto construido en torno a las dos cláusulas *mientras* el sexteto en torno a las dos cláusulas *antes* y ambas secciones relacionadas entre sí de varias maneras. Decir que los medios de expresión se vuelven más importantes que lo que hay que expresar sería resaltar con toda crudeza el hecho de que mientras en Ariosto el lenguaje está en firme relación con una acción que se desarrolla hacia fuera, los «objetos» en el verso de Góngora, las mejillas de la dama, sus ojos y su cabello, el oro y la nieve, el día y la noche, tienen una referencia externa mucho menos evidente. No corresponden a la naturaleza (con la que el traductor, si emplease las palabras usadas por Góngora, tendría que relacionarlas) sino a la tradición poética del Renacimiento. No pueden ser llamadas accesorios poéticos convencionales —la visión de la luz hiriendo algún paisaje elemental, el horror causado por el eclipse de esa luz—, y sería más adecuado decir que Góngora escribe de una manera más íntima, más visionaria que Ariosto. Indudablemente, así es. Podríamos decir también que está avanzando hacia esa clase de poesía en que pensaba Dámaso Alonso cuando sugirió, poniendo en ello un poco de rudeza, que en las *Soledades* «la naturaleza ya no es más que una procesión de bellas palabras: *plata, cristal, marfil, madreperla, mármol...*» Jorge Guillén dijo casi lo mismo de una manera más impresionista al describir a Góngora como el poeta para quien «el lenguaje... es por sí mismo la maravillosa meta. Toda su energía (está) concentrada en la explotación de la inagotable cantera de las palabras. Su poder expresivo en potencia yace en espera de alguien que sepa ponerlas en circulación; entonces esas palabras, al igual que una mágica fórmula pronunciada en un rito, producirán un efecto no inferior a la creación de un mundo» (5).

El doctor Leavis, desde un diferente punto de vista, observó una utilización parecida del lenguaje en el *Paraíso perdido*. «Milton —dijo— parece estar enfocando más bien hacia las palabras que hacia las

---

(5) *Language and Poetry* (Cambridge, Mass., 1961), p. 31.

percepciones... Demuestra una sensibilidad *para* las palabras, más bien que una capacidad para sentir *a través de* las palabras.» Y en otro lugar del mismo artículo, al comparar un pasaje de la tercera sátira de Donne con algunos versos de *Lycidas,* se lamenta de que, aunque las palabras de Milton trabajan mucho menos que las de Donne, «parecen valorarse a sí mismas mucho más... parecen, comparativamente, estar más ocupadas en valorarse a sí mismas que en hacer cualquier otra cosa.» Pensemos lo que pensemos de la capacidad crítica de Leavis, ha puesto el dedo sobre algo que a mucha gente desagrada hoy día en la poesía de Milton. Lo que se considera censurable es *la manera de comportarse del lenguaje.* Las palabras en el papel están enormemente seguras de sí mismas. En vez de ser «las hijas de la pasión» (para emplear la distinción de Coleridge con un fin diferente) parecen haberse convertido en las hijas adoptivas del poder. Se encuentra una utilización semejante del lenguaje en escritores de principios del siglo XVI, como Bembo; es muy evidente en Góngora y se produce de una u otra forma en muchos de los estilos de la época «nutridos de latinidad». «Qué peso y qué autoridad en tus palabras», dijo Jonson del anticuario inglés Camden, captando exactamente el matiz. Pervive con mucha fuerza en Milton, y la principal razón por la que tantos lectores modernos con sensibilidad han odiado auténticamente la poesía de Milton es porque les molesta el comportamiento autoritario de su lenguaje:

I saw at his Word the formless Mass,
This world's material mould, came to a heap;
Confusion heard his voice, and wild uproar
Stood rul'd, stood vast infinitude confin'd (6).

Stood rul'd, stood vast... Hay una inmensa confianza en estas sílabas reiteradas. La palabra de Milton se comporta como si fuera Dios, imponiendo por sí misma el cosmos sobre el caos. La misión del poeta consiste siempre en poner en orden la experiencia; pero nos parece que su orden vale muy poco si no se ha sometido primero a la experiencia en toda su terquedad y variedad. Lo que el lector echa de menos en el verso de Milton es la presión de la «particularidad sensitiva», obligando al lenguaje a adoptar una forma. Otra manera de expresar la misma idea sería decir que la relación entre imaginación y realidad es demasiado favorable a la imaginación, en el sentido de Stevens.

---

(6) *Vi cuando, obedeciendo a su Palabra, la informe masa / El molde material de este mundo se agrupó: / La Confusión oyó su voz y el salvaje tumulto / quedó dominado, quedó confinada la vasta infinitud.*

Tal vez no sea casual el que la mayor parte, por no decir todos los escritores que emplearon el lenguaje en esta forma, estuvieran influidos por la ambición del momento de llevar su lenguaje vernáculo «a la perfección y la elevación del latín», como dijo Góngora. La latinización pudo haber producido por sí sola una diferente actitud ante el lenguaje. Sea lo que sea lo que hayan pensado los romanos del latín, al extranjero le parece poseer una especial solidez, algo edificado, arquitecturizado, que el griego, por ejemplo, no tiene y que las lenguas vernáculas europeas tampoco poseen naturalmente. La sintaxis parece ejercer un control especial sobre las cosas designadas por las palabras. Decimos que el latín es un «lenguaje monumental», y este tópico tuvo para las mentes del Renacimiento el sentido especial de que, al haber sido restituido recientemente a lo que se creía ser su forma verdadera, parecía estar hecho para resistir al tiempo. Había sobrevivido al naufragio de la civilización que lo creó y había demostrado ser capaz de salvarse de la descomposición, fuese quien fuese el encargado de ocuparse de él. Las lenguas vernáculas, una vez reformadas y hechas lo más parecidas posible al latín, podrían seguramente participar de algún modo del mismo poder. El lenguaje, purgado de sus imperfecciones, ya no «resbala, tropieza, muere» (como se ha lamentado un gran poeta moderno). Por el contrario, las palabras pueden perdurar para siempre, como bloques de mármol.

Tal punto de vista lleva, naturalmente, a un gran orgullo en (y de) el lenguaje. Sugiere también una relación entre el lenguaje y la realidad o entre la mente y la naturaleza, en el grado más alejado del nuestro. Establece una distinción radical entre la «cosa» que ha de ser tratada y el medio verbal, una distinción implícita en la teoría retórica tradicional. Sidney, en un pasaje muy conocido, se reconocía «sacudido más que por una trompeta» por el viejo poema de Percy y Douglas, a pesar de estar tan mal ataviado con el polvo y las telarañas de aquella época inculta ¡Cuánto más grande hubiera sido, pensaba, aderezada con la suntuosa elocuencia de Píndaro! Para nosotros semejante distinción es, desde el punto de vista crítico, un escándalo, y filosóficamente algo aún peor, y sigue siéndolo incluso después de haber oído la advertencia de Rosemond Tuve de que no debemos ser tan ingenuos como para tomar esa vieja metáfora en su sentido literal. (El estilo, explicaba, «provee de una vestidura en el sentido en que la carne es la vestidura del alma, la que la conforma o la que la manifiesta.») Sin embargo, en una u otra forma, la teoría poética del Renacimiento —bien estableciera una distinción entre el mundo sensible y el intelectual, o bien entre el particular y el universal— supuso que

la «mera» realidad, la materia de nuestra experiencia inmediata, tenía que ser llevada a un significado más elevado para ser aceptada en poesía.

Es ésta una suposición que, para unos ojos modernos, cuando no renacentistas, indica una gran confianza en la autoridad de la mente sobre la naturaleza. La poesía moderna empieza en el período romántico con la caída desde la naturaleza, la caída en la disgregación, y de ahí en el apocamiento, en la falta de confianza en sí mismo, y ha dedicado mucha atención a la lucha, al esfuerzo de la mente para levantarse. Por un acto de conocimiento, que es también un acto de amor, la mente del poeta trata de penetrar «en la confianza de las cosas», según la frase de Rilke, y lograr que lo objetivo y lo subjetivo, lo interno y lo externo lleguen a «una íntima coalición» que disuelva la distinción, la diferencia entre ellos. Esta dolorosa diferenciación parece desvanecerse totalmente cuando la palabra y la cosa se fusionan tan completamente que el poema se convierte en «el grito de su circunstancia». / Parte de la cosa en sí misma y no en torno a ella».

Leer la poesía antigua con estas preocupaciones modernas, o simbolistas, puede parecer absurdo. Yo lo hago así «no dogmática, sino deliberadamente», en la creencia de que, a menos de ser puesta en relación con lo que más profundamente nos interesa y contrastada con nuestro sentido de la realidad, la literatura del pasado no podrá ser nunca más que un feudo académico. El conocimiento por vía «histórica», aunque ocasionalmente sea un ejercicio necesario, mata la vida del libro si es llevado demasiado lejos. Cuando un autor es puesto en manos de la historia, deja pronto de interesar. En los primeros decenios de este siglo Donne era una auténtica fuerza intelectual. Luego se metió por medio la erudición y lo colocó dentro de su «tradición». La consecuencia ha sido que ya no interesa a nadie. El ensayo excesivamente erudito de Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Imágenes isabelinas y metafísicas) se propone ayudarnos a leer a los poetas de los siglos XVI y XVII; su desgraciado efecto ha sido hacérnoslos paralizadoramente ilegibles.

En realidad, una buena parte de la poesía antigua satisface, o parece satisfacer muy bien nuestras exigencias. Cuando Villon escribe

Sur le Noël, morte saison,
Que les loups se vivent de vent...

satisface la exigencia de Pound de «un tratamiento directo de la 'cosa', ya sea objetiva o subjetiva», y la petición de Stevens de una poesía

que sea «el grito de su circunstancia». Puede, por lo tanto, pasar directamente a nuestro humilde y apresurado lenguaje vulgar:

near Christmas, the dead season,
when wolves live off the wind... (7).

Pero el principio de las *Soledades* de Góngora, que he citado en páginas anteriores, no satisface estas exigencias y no puede ser puesto, o sólo con gran dificultad, en inglés moderno:

It was the flowery season of the year
In wich Europa's perjured robber strays...

El gran interés de Góngora, por lo que respecta a lo que nos interesa en el presente trabajo, consiste en que en sus poemas mayores se emplea hasta el máximo un lenguaje que los lectores más modernos han considerado discutible. La equivalencia que proponen entre la imaginación y la realidad nos choca por su excesiva parcialidad en favor de la imaginación. Y la relación entre la mente y la naturaleza, lejos de sugerirnos una grata penetración en la intimidad de las cosas, parece más bien una tiránica subyugación. Sin embargo, por curioso que nos parezca, la historia literaria de los últimos ochenta años apro ximadamente presta su apoyo a la afirmación de Dámaso Alonso (hecha en un tiempo en que el papel de Góngora en la poesía española era comparable al de Donne en la poesía inglesa) de que «un paso más y hubiera sido el primer poeta moderno». Los poetas franceses de finales del siglo XIX lo encontraron interesante, a pesar de que no lo leían mucho. La creencia de Mallarmé de que la poesía debe darnos: «l'explication orphique de la Terre» nos ofrece un sugestivo acercamiento a las *Soledades* y el *Polifemo*. Y no es absurdo, sino meramente antihistórico, decir de Góngora (como Wallace Fowlie lo dijo de Mallarmé) que «veía el lenguaje como una fuerza capaz de destruir el mundo a fin de rehacerlo de forma que fuese interpretado diferentemente». Repito que es posible ver en su obra la hostilidad hacia la naturaleza experimentada por algunos simbolistas e imaginarle reconociendo con Wilde que «La Naturaleza tiene buenas intenciones..., pero no puede realizarlas. El arte es nuestra ardiente protesta, nuestro gallardo intento de enseñar a la Naturaleza el lugar que le corresponde.» A pesar de que en sus dos poemas mayores Góngora canta las energías del mundo natural con una fuerza inigualada en la literatura europea, en cierto sentido no está interesado en modo alguno por la naturaleza, sino meramente por las representaciones artísticas

(7) *Hacia la Navidad, la estación muerta, / cuando los lobos sólo se alimentan de viento.*

de la naturaleza que le son suministradas por las tradiciones de la poesía grecorromana y renacentista. Esta poesía es su «naturaleza», una naturaleza secundaria que le suministra la materia prima con que fabricar una tercera naturaleza, más perfecta, más dócil a nuestros instintos. Trabajando tan lejos del mundo sensible, su poesía debía ser preciosista, desvitalizada. Así la han juzgado muchos críticos. Y así, sin duda, debía ser, si no fuera por algo primitivo y elemental e incluso macizo que late en su interior.

Ha llegado el momento de echar una mirada a los dos poemas.

2

Un joven y una joven (llamémoslos así: Góngora los llama Acis y Galatea) están solos en el campo (en Sicilia, dice el poema, un jardín mitológico visto, *sous un flot antique de lumière,* por un poeta cuyos ojos son tan antiguos como la humanidad y están llenos de remembranzas eruditas) (8). El está enamorado, ella no está dispuesta todavía a entregarse:

Entre las ondas y la fruta, imita
Acis al siempre ayuno en penas graves;
que en tanta gloria, infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de nieve.

Acis, en este celestial tormento, se ve burlado, como Tántalo, por el agua que huye de su boca, por las manzanas que evitan su mano. Gracias a una maravillosa subversión del mito familiar, las ondas y la fruta del primer verso son el blanco cuerpo de Galatea y se convierten, en el último, al intentar resistirle y esquivarle, en «fugitivo cristal, pomos de nieve». Al utilizar las metáforas y los símiles tradicionales en su forma acostumbrada, Góngora suprime el significado literal, con su inoportuna referencia al mundo cotidiano y se concentra en los vehículos que, liberados de sus partes más groseras, y libres, por tanto, de establecer sus propias relaciones subsidiarias, crean esa poesía del segundo término que caracteriza el *Polifemo* y las *Soledades.* Esto no quiere decir que tal método sea peculiar de Góngora. Marino, su contemporáneo, también lo emplea y lo encontramos en una u otra ocasión

---

(8) Tomo prestada la frase y otras muchas cosas del brillante ensayo de DÁMASO ALONSO «Claridad y belleza de las "Soledades"», escrito en 1927.

en muchas poesías. El verso de Eliot «*the river's tent is broken*» (9) es un gongorismo parcial, al igual que el verso de Virgilio «in lento luctantur marmore tonsae». Los remos luchan en una agua *que es suave y pesada como el mármol,* pero teniendo en cuenta que esta metáfora es muy usada en la poesía griega y romana, el agua no necesita ser nombrada y se puede decir que los remos luchan en «lento mármol». Góngora, sin embargo, hubiera dado un paso más y habría suprimido también los remos, remplazándolos por el vehículo adecuado —como hizo en el verso que utilizó Dámaso Alonso para analizar dicho procedimiento, en el que se describe el barco como «cristal pisando azul con pies veloces». En el verso que ahora estudiamos, Góngora se aprovecha de que en su tradición literaria tanto el agua como el cuerpo de una joven pueden ser comparados al cristal y suprime toda referencia directa a la persona de Galatea. Ella —su cuerpo fresco y desnudo— aparece sencillamente como «las ondas», y su seno (por un camino más fácil) como «la fruta». La muchacha real se convierte en sus atributos —agua que fluye, manzanas, cristal, nieve, una chispeante secuencia de adorables imágenes que la belleza de la mujer ha inspirado a la imaginación mediterránea. Por un proceso similar —de reducción o *intensificación*— Acis se diluye en su paradigma mitológico, Tántalo, emblema del deseo eternamente insaciado (10).

Esta poesía abstracta y rigurosamente estilizada posee una gran intensidad sensual. Aquí las imágenes sugieren, con la mayor economía de medios, el atractivo, para unos labios abrasados, de un agua que fluye y murmura y de unos frutos refrescantes. Lo que indiscutiblemente no ofrecen es «el vaho de lo humano» y si es esto lo que os interesa, entonces Góngora no es vuestro hombre. Las estrofas centrales del *Polifemo* ofrecen sensualidad *à l'état pur,* purgada de sus sudorosos inconvenientes (Lorca la llamó una sexualidad floral, «una sexualidad de estambres y pistilos y el robo primaveral del polen»). Los elementos de estos versos —onda, fruta, cristal, nieve— proceden del mundo de la naturaleza, pero han sido convertidos en *palabras,* y esas palabras alejadas lo más posible de su campo normal de referencia, han sido utilizadas para crear lo que es en esencia una composición formal. Góngora desintegra el mundo real a fin de reconstruirlo (el poder final del arte sobre la naturaleza) en imágenes de electa claridad.

Y el *Polifemo* ofrece ejemplos de una estilización aún más radical. Algunas estrofas antes de la que he estudiado, Galatea, huyendo de

---

(9) «La tienda del río está rota.»

(10) Me valgo libremente de los admirables comentarios de ALONSO *(Góngora y el 'Polifemo',* Madrid, 1961) y ANTONIO VILANOVA *(Las fuentes y los temas del 'Polifemo', de Góngora,* Madrid, 1957), aportando varios elementos de mi propia cosecha, sobre cuya autoridad, sin duda, fruncirán el ceño.

sus enamorados, llega a una umbrosa floresta a la orilla de un manantial y se echa a reposar:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.

El hecho de que sea un laurel a la sombra del cual se detiene, pone en movimiento un mito familiar. El laurel «que roba su tronco al sol ardiente» recuerda a Dafne, que huyó de la ardiente persecución de su enamorado, Apolo, el dios del sol, de la misma forma que Galatea está huyendo de sus enamorados. Dafne fue transformada en un laurel: tabién Galatea está a punto de ser transformada, en jazmines primero, en nieve luego.

Esta criatura semejante a una flor se recuesta ahora a descansar. Así es como lo habría dicho un escritor corriente. Pero Góngora vuelve a suprimir toda referencia a su persona y dice en lugar de esto, manteniéndose fiel a los términos secundarios y metafóricos: «Da a una fuente tantos jazmines como hierba esconde la nieve de sus miembros.» Esto quiere decir, probablemente, que se echa a la orilla de la fuente y, donde antes había hierba, sólo níveos jazmines —su blanco cuerpo— pueden verse ahora. (Algunos comentaristas han interpretado que ella ofrece el *reflejo* de sus jazmines a la fuente). Surge luego Acis en escena y se lava las manos en el agua. Galatea, al oír el ruido hecho por «la sonorosa plata del arroyuelo», al momento..., pero citemos el texto de Góngora:

La ninfa, pues, la sonorosa plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando, a los verdes márgenes ingrata,
segur se hizo de sus azucenas.

Mostrando falta de gratitud hacia las verdes orillas del arroyuelo que la habían protegido, Galatea «segur se hizo de sus azucenas». Es decir, como opinan por igual Alonso y Vilanova, se levantó, y de esta suerte separó las azucenas (de su cuerpo) de la hierba. Esto es, indudablemente, lo que sucede, pero tal vez la imagen tiene un poder visual mayor. Considerando que segar es un acto vigoroso, se nos invita seguramente a imaginar el momento en que las blancas flores caen bajo la hoja acerada: es decir, a ver la abrupta transformación de la blanca y quieta forma del cuerpo de Galatea en un agitado complejo de planos, ya que no se limita meramente a ponerse en pie, sino que lo hace de un salto.

Se podría decir de estos pasajes que Góngora ha tomado los elementos de nuestra experiencia visual, y, al presentarlos de manera nueva y sorprendente nos ha obligado a ver más claramente lo que hacemos en la vida corriente... o en la literatura corriente. Hay ocasiones, sin embargo, en que sus métodos son tan extremados que nos sentimos inclinados a decir no que nos hace ver más claramente, sino que ha creado un mundo que debe ser visualizado de una manera diferente. Hacia el principio de las *Soledades* describe la forma en que un viajero observa a lo lejos «el breve esplendor tembloroso» de una luz que, vista más de cerca, resulta ser tan grande que «una robusta encina yace en ella, como una mariposa deshecha en cenizas»:

... y la que desviaba
luz poca pareció, tanta es vecina,
que yace en ella la robusta encina
mariposa en cenizas desatada.

Empezando sencillamente, se tiene la impresión de que el fuego es tan grande que hace parecer el árbol tan pequeño como una mariposa. Considerándolo con más interés, la referencia a la mariposa sirva para sugerir que el poder de atracción del fuego ha atraído al viajero. Visualmente, sin embargo, un gran tronco no se parece en nada a una mariposa..., ni siquiera si, como hacen e insisten, al contrario de Góngora, la mayoría de los traductores, nos referimos a su tamaño («enorme mariposa en cenizas desatada», Wilson; «como una gran mariposa desintegrada en llamas», Cunningham; «deshecha en cenizas como enorme mariposa», Alonso). Lo que se dice es, seguramente que «el vacilante breve esplendor» de la luz, *cuando el viajero lo vio por primera vez,* parecía realmente un pequeño ser aleteante. (Ariosto dice de alguien que ve una luz distante, «lontan vide un splendor batter le penne», OF 12.86.) Aunque cronológicamente no sea posible, es difícil resistirse o establecer el paralelo con el cubismo. Del mismo modo que un pintor cubista toma las superficies o los perfiles de un objeto tridimensional y los presenta simultáneamente como si se desplegaran en forma plana unos al lado de los otros, de igual suerte Góngora ha tomado las imágenes visuales sucesivas del fuego y, sacándolas de la secuencia cronológica en que habían sido vistas por el viajero, las presenta en el mismo momento del tiempo (11).

Aisladamente, tales pasajes podrían parecer los ejercicios de un in-

(11) Existe un ejemplo aún más sorprendente hacia el final de las *Soledades*, bellamente analizado por Alonso, aunque no lo hace sobre este punto determinado. Los halcones, que descansan posados en los guantes de los halconeros, son llamados «los raudos torbellinos de Noruega» a los que se parecen *cuando están volando.*

genio rabiosamente analógico moviéndose libremente en un mundo de correspondencias. Pero no están aislados. En los más importantes poemas de Góngora, en el *Polifemo* y en las *Soledades,* son casi continuos. El discurso ordinario casi ha desaparecido. En un poeta metafísico o barroco «normal», la lectura del libro analógico de Dios y la búsqueda de las correspondencias ocultas en él, son un medio de penetrar en la naturaleza de la realidad y descubrir el plan divino. Pero aunque en sus magníficos sonetos del final de su vida Góngora muestra un grave sentido de nuestra mortalidad, impregnado de cristianismo, estos dos poemas parecen hacer una mínima referencia al mundo habitual de Dios. Las analogías que importan son las analogías entre los términos secundarios del arte, con los cuales Góngora edifica su universo poético. Y, sin embargo, la paradoja persiste: si se aleja de la naturaleza es a fin de acercarse más a ella. Por medio de todos los exquisitos rodeos que le suministra la gran tradición en cuya órbita vivió, está celebrando las energías primarias del mundo natural.

3

Empecé hablando de las dificultades de traducir la poesía del Renacimiento y del siglo XVII. Tengo ahora que referirme (cueste lo que cueste a mi argumentación) a tres interesantes realizaciones en este aspecto. El *Polifemo* y las *Soledades* de Gilbert Cunningham y las *Soledades* revisadas de E. M. Wilson. Si el éxito del profesor Wilson es debido a haber encontrado «un momento presente» para Góngora, un aspecto de su poesía que tiene cierta relación con el interés poético contemporáneo (o que lo tenía cuando fue hecha su traducción, en los años veinte), Cunningham triunfa al traducir como si el problema de verter el complicado y suntuoso español del siglo XVII gongorino al inglés moderno no existiera. La explicación consiste en que Cunningham no emplea el inglés moderno. Tiene una robusta fe en los recursos de la tradición poética inglesa y una gran habilidad para manejarlos. El inconveniente consiste, naturalmente, en que donde Góngora puede sorprendernos por su «modernidad», Cunningham pertenece inequívocamente a una época anterior. Y, sin embargo, no existen en la poesía inglesa octavas como las *octavas reales* del *Polifemo,* y Cunningham, ateniéndose al sentido literal del original con gran fidelidad, al mismo tiempo que ha conservado la cadencia apretada de la estancia, ha traído algo nuevo al inglés. Por lo menos, la persona que no conozca el español puede obtener de esta versión un sentido

más exacto de la forma de trabajar de Góngora, de lo que podía esperar. He aquí algunos versos del principio del poema, la portentosa descripción del «paisaje ciclópeo» que suministra su marco apropiado a Polifemo y arroja sus sombras hacia el resplandor paradisíaco de las estancias centrales:

Where, as it treads on the Sicilian surge,
Marsala's foot is shod with silver foam
(Either a vault that houses Vulcan's forge,
Or serves the bones of Typhon for a tomb)
Upon an ashy plain pale signs emerge
From this one's sacrilegious wish, or from
The other's toil, and there a lofty rock
Muzzles a cave, whose mouth it seems to block.

For garniture some rugged tree-trunks grow
Round this hard boulder, to whose matted hair
Even less the cave's recesses seem to owe
Than to the rock for light and purer air;
Above the murky den, as if to show
What black and midnight depths are hidden there,
A flock of nightly birds defiles the skies
With ponderous wings and melancholy cries.

Earth, yawning hugely, leaves a dismal space
Which makes the terror of the countryside,
The Cyclops, a barbaric dwelling-place... (12).

En sus mejores momentos, la versión de Cunningham de las *Soledades* tiene la misma confianza en el mundo antiguo y también una

---

(12)
Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
—cuando no del sacrílego deseo—
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío...

gran cantidad de gracia, como en esta descripción de una *fête champêtre:*

Her homely linen Ceres here unrolled,
Laden with fruit, preserved in hay, so sweet,
The apples might have made a curb of gold
For Atalanta's feet (13).

Sin embargo, la habilidad métrica que tantas ventajas demostró para el manejo de las octavas reales del *Polifemo* no se mostró tan dúctil en la libre combinación de los versos de siete y once sílabas empleada por Góngora en las *Soledades.* Cunningham se adapta exactamente al verso y a la rima, pero como la rima española es mucho menos enfática que la inglesa, su versificación suena a veces demasiado duramente al oído. Y algo más grave, comete a veces la equivocación de simplificar y alargar la frase de Góngora y desenredar la apretada madeja de su sintaxis. Así, al hablar de un barco, dice «whitening the surge with frost» (blanqueando las olas con escarcha), cuando Góngora, mirando únicamente la estela del barco, emplea tres palabras «las ondas escarchando». El inglés hubiera ofrecido tres palabras de igual valor (Wilson ha escrito «frosting over waters» —escarchando sobre las aguas—) y semejantes condensaciones metafóricas se encuentran por todas partes en la poesía moderna. Igualmente en el verso 1540 Góngora describe a algunas campesinas que avanzan bailando a lo largo de un arroyo que, literalmente «roba»

pedazos de cristal, que el movimiento
libra en la falda, en el coturno ella...

escribe Wilson:

it took...
The crystal fragments that their movements freed
Between the skirt and buskin... (14).

---

(13) Wilson traduce los dos últimos versos así:
Sweet apples, that in Atalanta's way
Had been a rein of gold.
(Dulces manzanas, que en el camino de Atalanta
habían sido una rienda de oro.)

Rizando así el rizo en un brillante y tal vez involuntario gongorizamiento del texto de Góngora, ya que poco antes se había hecho referencia a «the *rain* of gold» («la pluvia luciente de oro fino»), por medio de la que Júpiter poseyó a Danae. Aunque Góngora no puso en relación ambos mitos, está dentro de su manera de mantener encubiertamente en función una alusión mitológica, como en el verso 1.579, donde la descripción de una roca rodeada de narcisos es seguida poco después de una velada referencia a la leyenda de Narciso (585 ff.).

(14) ... tomó ...
los fragmentos de cristal que sus movimientos liberaban
entre la falda y el coturno...,

mientras que Cunningham tiene el arroyo (la cursiva es mía)

... mirroring
Flashes *of crystal, which the moving knee*
Released between the skirt and buskin... (15).

El agua refleja los resplandecientes miembros... una descripción bastante convencional. Pero Góngora, que altera con regularidad las relaciones entre las cosas y en otra parte convierte al mar en un centauro que asalta la orilla, ofrece algo aún más extraño: un río, disponiéndose a encarnarse, alzándose hacia las jóvenes que han sido convertidas en estatuas, en objetos fragmentariamente esculpidos. Otro ejemplo, uno de los primeros pasajes de la *Primera soledad* (353-355), en el que Góngora habla de un rústico amante que reposa la cabeza

sobre la grana que se viste fina,
su bella amada, deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado.

Cunningham traduce:

Against the crimson dress his sweetheart wore,
To find repose for weary limbs and rest
His amorous yearnings on a rosy bed (16).

Mucho me temo que es ésta una traducción bastante pobre, y una pobre réplica a toda la ramificación de insinuaciones del texto español. «Las vestidas rosas» implica que la carne de la muchacha está oculta por su vestido; y rosas *usadas* o *llevadas,* puesto que el vestido que lleva puesto es rojo. El hipérbaton que se inserta entre «cuidado» y su modificante «amante» sugiere la forma en que la joven pareja, en su amorosa fatiga, parecen fundirse uno en otra, una fusión típicamente gongorina de la abstracción («cuidado»), del artefacto («vestidas», refiriéndose a los vestidos) y la sustancia viva («rosas», en su doble sentido de flores y carne). Las construcciones latinizantes de Góngora parecen con frecuencia pedantes, pero son verdaderamente poéticas; eluden la fijeza de la sintaxis ordinaria de una manera que es común en la poesía clásica (en Píndaro sobre todo: los dos grandes poetas se iluminan mutuamente, en el esplendor de sus medios formales y hasta cierto punto en su espíritu), pero muy rara en la poesía tradicional

---

... reflejando
(15) *relámpagos de cristal, que la moviente rodilla*
liberaba entre la falda y el coturno...

(16) *Contra el vestido carmesí que lleva su amada,*
Para encontrar reposo a sus cansados miembros y descansar
Sus amorosos anhelos en un lecho de rosas.

europea (17). Wilson salva por lo menos una pequeña parte de lo que se expresa en el original:

Upon his loved one's dress of scarlet fine;
The lover leaving there,
In roses clad his care (18).

(Tal vez la coma retórica al final del segundo verso sea una equivocación.)

La versión de Cunningham no deja de ser una verdadera proeza y sólo la reimpresión de la traducción de E. M. Wilson permite formular algún pequeño reparo. Dámaso Alonso ha calificado la versión de Wilson como de «casi milagrosa», y aunque ésta sea la opinión de un erudito extranjero y no la de un especialista de la poesía inglesa, se puede decir que el profesor Wilson ha prestado un gran servicio a Góngora. La mejor manera de leerlo es echando una ojeada al texto español y deteniéndose para preguntarse cómo es posible que haya habido alguien capaz de traducir *eso*... y luego mirar a la página de enfrente y ver todo lo que Wilson ha vertido allí, no meramente del sentido, sino de la poesía. Al igual que Cunningham, no se asusta de los arcaísmos y en su prefacio de 1965 aparta con gesto imperioso a los lectores que «se niegan a admitir inversiones y contracciones, 'thous' y 'thees', 'adust' e 'hydroptic'...». Su utilización de esta última palabra, nos muestra cómo sabe aprovecharse de estas ventajas. En el verso 1108-109 Góngora escribe:

No en ti la ambición mora
hidrópica de viento...

que Cunningham ha traducido:

Here is no lust for power,
No thirst for windy fame... (19).

---

(17) Compárese, por ejemplo, el pasaje en el noveno canto Pitio, 97-100:

πλεῖστα νικάσαντά σε καὶ τελεταῖς
ὡρίαις ἐν Παλλ δον εἶδον ἄ' ωνοι
θ' ὡς ἕκασται φίλτατον
παρθενιναι ποσιυ ἢ
υιονευκοντ', ω Τελεσικρατες εμμεν

Es decir, poco más o menos: «A menudo, cuando las mujeres te veían ganar en los juegos estacionales de Palas, en silencio, cada una según su clase, las jóvenes que su querido esposo o (las madres) que su hijo, pedían, Telesikrates, tú pudieras ser.

(18) *Sobre el vestido de fina escarlata de su amada,*
Dejando allí el amante,
De rosas vestido su cuidado.

(19) *Aquí no hay ambición de poder*
Ni sed de la ventosa fama...

Wilson, sin embargo, conserva el ingenio del siglo XVII y la palabra del siglo XVII (animado, tal vez, por el ejemplo de su amigo William Empson, cuyo nombre, junto con el de Alonso, figura en la dedicatoria: «But oh beware, whose vain / Hydroptic soap my meagre water saves» (20), y traduce:

Here no ambitious care
Can dwell, hydroptic of the empty air... (21).

Como escribía en el decenio 1920-30, Wilson se percataba naturalmente del paralelismo entre el reciente redescubrimiento de Góngora en España y el redescubrimiento en Inglaterra de los poetas metafísicos y en este sentido, su traducción, cuando fue publicada, estuvo considerada como algo en relación con lo que interesaba en poesía a sus contemporáneos más bien que como un ejercicio sobre una moda anticuada, como podría parecerlo hoy. Escribe con un oído puesto en Marvell (que era entonces y aún es, naturalmente, un gran nombre) y hace un hábil uso de la estrofa final de la estancia horaciana:

One hundred birds in crimson leather shod,
That here, among uncultivated hills,
Insult the Berber's state,
Whose garb they imitate (22).

Incluso cuando versifica por su cuenta, su verso de seis sílabas tiene a menudo el anillo marvelliano, que le va abriendo paso hacia la cadencia perfecta..., como en esta descripción de la carrera de los dos barcos, una de las más asombrosas relaciones que establece Góngora entre las más alejadas bellezas:

The greater, frosting over waters, flew;
The lesser with more slothful movement bore
Onward to meet the sea, whose foamy hoar,
Of the sharp, dark prow had made
The splendid throat of the Peruvian queen,
To whom the South its hourly tribute paid:
A hundred ropes of pearls (23).

---

(20) «*Pero, oh, teme de quien el hidrópico jabón ahorra mi pobre agua.*»

(21) *Aquí ningún cuidado ambicioso*
puede habitar, hidrópico del aire vacío...

(22) *Cien aves calzadas de rojo cuero,*
Que aquí, entre las colinas incultas,
Insultan el estado del bereber,
Cuyo atuendo imitan.

(23) *El mayor, escarchando las aguas, vuela;*
El menor, con más perezoso movimiento,
avanza al encuentro del mar, cuya canosa espuma

Nos hemos ido resignando poco más o menos a la idea de que una traducción en verso, si hay alguna buena, será infiel al original. Wilson, con notable frecuencia, logra escribir en un verso inglés agradable, fiel a los procedimientos poéticos de Góngora, y lo bastante aproximado al sentido del original para ayudar al lector con un conocimiento insuficiente del español. He aquí el original de estos versos:

Aquél, las ondas escarchando, vuela;
éste, con perezoso movimiento,
el mar encuentra, cuya espuma cana
su parda, aguda prora
resplandeciente cuello
hace de augusta Coya peruana,
a quien hilos el Sur tributó ciento
de perlas cada hora.

4

Estas tres traducciones, mucho más bellas de lo que teníamos derecho a esperar, pueden ser consideradas como el estadio final de esa gran labor de recuperación (cuyos primeros pasos fueron dados por la inspirada erudición y el criticismo de Dámaso Alonso, el magnífico ensayo de Lorca y la *Tercera soledad* de Alberti) que resucitó a Góngora tras dos siglos de olvido. Una vez más, Góngora es accesible a nosotros. Y académicamente, es ahora, naturalmente, respetable por entero. Ya no existe ninguna discusión sobre su obra, observa Alonso en una nota puesta a su ensayo sobre las *Soledades,* escrito hace cuarenta años: «Ha sido incorporado al marco natural de la literatura europea.» Luego el profesor Alonso añade estas tres inquietantes palabras: «*Eso es todo.*» ¿Qué ha querido decir exactamente? ¿Qué es lo que le sucede a un poeta cuando llega a formar parte de la literatura europea?

Lo ideal sería que cada poema pudiera ser leído como si acabase de ser escrito. En la práctica esto no es siempre posible y la erudición tiene que suministrarnos la información suficiente para que podamos enfocar el poema en la forma conveniente. R. O. Jones, en su útil edición popular hecha en Cambridge, *Poems of Góngora* (1966) se ocupa de la relación del poeta con la sociedad de su tiempo y halla un

---

hace de la afilada, oscura proa
el espléndido cuello de la reina peruana,
a la que el Sur paga su tributo cada hora:
un centenar de hilos de perlas.

contraste entre la isla paradisíaca de las *Soledades* y el mundo en decadencia de la España imperial. «A menos que se tenga presente el fondo histórico en la poesía de Góngora» —nos dice el profesor Jones—, «la poesía pierde mucho de su gracia». Dos preguntas, señor. Primero, ¿puede una poesía de esta clase perder alguna vez «su gracia»... por mucha que sea nuestra ignorancia histórica? Segundo, un paraíso terrenal siempre contiene implícitamente una crítica de las corrupciones del mundo real, pero aunque tal crítica pueda haber sido especialmente adecuada a ese período, cuesta trabajo creer que un poeta cree un auténtico paraíso a fin de criticar a la sociedad. En un artículo en que desarrolla por extenso esta argumentación, el profesor Jones califica, más bien de una manera extraña, las *Soledades* de «pastoral anticomercial» y defiende al poeta de la acusación de ser un escapista, «un 'playboy' literario que escribe poesía principalmente como una exhibición de su orgullo literario» (acusación indudablemente demasiado vulgar para que valga la pena recusarla), basándose en su supuesto interés por «los males sociales de su época» (24). El poema, se nos asegura, sólo puede ser apreciado totalmente si se lo coloca ante «el fondo de la decadencia económica del siglo XVII español, la excesiva urbanización de las costumbres y el desprecio del trabajo manual». No. Estos temas son interesantes por sí mismos, pero no son en modo alguno un preludio necesario a una lectura de las *Soledades*. Rellenar con demasiada facilidad el fondo histórico tiene el inconveniente de oscurecer el primer plano poético. La historia puede convertirse en una forma de eludir la poesía.

La erudición también puede ayudarnos dándonos a conocer las creencias de un autor. La mayor parte de la antigua literatura de Europa fue escrita por cristianos; el lector moderno puede no ser cristiano e incluso si es creyente, puede estar mal informado doctrinalmente. Necesita ayuda..., pero, probablemente, no tanta como la que se le facilita. Si nos situamos en la Europa del siglo XVII nos quedaríamos, sin duda, impresionados considerando hasta qué punto el cristianismo caló en todos los aspectos de la vida. Probablemente encontraríamos también zonas donde no penetró con tanta fuerza, parcelas de territorio no reclamado que nos llamarían la atención como neutrales, e incluso «paganas». No podemos estar seguros de ello en modo alguno, y me parece que una gran parte de la erudición literaria moderna —carente, tal vez de fe cristiana, pero decidida a tenerla históricamente— comete el error de cristianizar tan completamente el pasado, que casi lo pone fuera de nuestro alcance. El lector, observa el señor

(24) «The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora». *Bulletin of Hispanic Studies* (octubre, 1954).

Empson, «debe penetrar en un mundo ajeno, llamado 'histórico', del cual están excluidos su propia conciencia y su conocimiento de la vida» (25). Esta es una tendencia reciente. El Renacimiento fue considerado alguna vez, y admirado frecuentemente, como un gran momento de liberación de la prisión dogmática del cristianismo. Ahora se nos dice que fue un período realmente muy cristiano, y que, aunque una cierta cantidad de obras paganas puedan haber sido impresas en él, fueron ampliamente rebasadas por las ediciones de los Padres de la Iglesia. La piedad de Maquiavelo y de Leonardo sigue siendo, me parece, muy discutible, pero es muy probable que se nos enseñe a considerarlos como pilares de la Iglesia. Montaigne nos pareció en algún tiempo, en algunos de sus ensayos, como un escritor subversivo, y Pascal, que es de suponer entendía bastante en la materia, le consideraba como un gran peligro para la fe. La ortodoxia sustancial de Montaigne está actualmente, al parecer, bien demostrada. Shelley opinaba que en *El paraíso perdido* Milton nos presentaba a un Dios que, moralmente, era inferior al diablo, pero el Milton de una gran parte de la moderna crítica es un personaje a tal extremo piadoso que a veces nos preguntamos cómo pudo robar para su poesía un tiempo que más bien hubiera preferido emplear en oraciones. Incluso el Dante ha tenido que ser lavado de la mancha de ser un pensador peligroso. Se acostumbraba considerar como una señal de gran generosidad el que no privase a sus condenados de todas sus virtudes humanas, que permitiese al herético Farinata alzar la cabeza «como si sintiese un gran desprecio del infierno». Un pecador que desprecia el infierno creado por el gran amor de Dios es de todos modos algo excesivo para la culta piedad de nuestra época y un crítico reciente, la piadosa Miss Irma Brandeis, nos advierte severamente que «despreciar el infierno cuando uno está en él es despreciar la condición de nuestra propia alma, la fuente de nuestra propia angustia...» (26).

En sus últimos sonetos, Góngora escribió con gran elevación, como español cristiano y católico, pero en la plenitud de su imaginación —en el *Polifemo* y en las *Soledades*— creó un mundo de tan enorme vitalidad e independencia que no deja espacio para el Dios cristiano

(25) *Milton's God* (Londres, 1965), p. 34.

(26) *The Ladder of Visiòn (La escala de la visión)* (Nueva York, 1962), p. 49. Un ejemplo todavía más impresionante de esta *docta pietas* puede encontrarse en un ensayo sobre *Beowulf* por Miss MARGARET E. GOLDSMITH, en el que se dice: «Los hijos espirituales de Caín son todos aquellos que 'edifican sus ciudades' en este mundo, como Hrothgar en Heorot, poniendo todas sus esperanzas en un falso dios» (en *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur* [1963], p. 75). Sin embargo, es el espíritu maligno Grendel el que el poeta incluye entre los hijos de Caín, y la mayoría de los lectores han creído que él presenta Heorot como el Buen Lugar. El ensayo de Miss GOLDSMITH se intitula muy apropiadamente «The Christian Perspective in *Beowulf*».

(«Góngora, el poeta, no es cristiano», observa Octavio Paz). Esto es algo que los eruditos contemporáneos no toleran con facilidad y el profesor Jones trata de ponerle remedio. No es cosa fácil cristianizar esos dos poemas, pero donde falla Cristo, Platón puede servir y el profesor Jones ha descubierto que Góngora estuvo influenciado por el neoplatonismo. Armado de una oscura observación de un texto literal, en el que cualquier lector que sepa mirar por debajo de lo superficial en las *Soledades* podrá encontrar algo llamado «la primera verdad», el profesor Jones arguye que la visión que tiene Góngora de «una Naturaleza rebosante de vida, regida por una armonía en la que se resuelve toda discordancia, sugiere que su pensamiento tenía un molde neoplatónico». He aquí una noticia tranquilizadora, pero existe una dificultad: «Es cierto que el meollo del neoplatonismo —las emanaciones que irradian de Dios y descienden de plano en plano por toda la creación— se halla ausente...» Si el *meollo* del neoplatonismo está ausente, ¿por qué ha de ser Góngora un neoplatónico? Es evidente que se hallan en juego serios intereses profesionales, puesto que el profesor Jones vuelve al tema al final de la introducción a su edición de los poemas. «Tal vez encontremos la última palabra en Plotino», sugiere. «Al imaginar el Universo como un árbol que hunde sus raíces en su Creador, describe sus múltiples ramas adoptando todas las variadas formas de las cosas creadas...» Teniendo en cuenta que el profesor Jones admite que su autor puede no haber leído las *Enéadas* o cualquier otro tratado neoplatónico, es curioso que «la última palabra» pueda encontrarse más bien en Plotino que en Góngora. Y la dificultad de atribuir a Góngora el pensamiento de que el Universo es un árbol enraizado en su Creador reside en que, mientras Góngora emplea muchísimo tiempo en celebrar el abundante follaje del árbol, omite toda referencia a su Creador. Una faceta del universo neoplatónico que incluso este maestro del rodeo no se habría dejado sin duda en el tintero.

La explicación del encariñamiento que siente el profesor Jones por su tesis está, creo yo, en que un poeta del siglo XVII que escribe un poema que pretende llevar a sus lectores a «la primera verdad» y que, sin embargo, no hace la menor mención de Dios, es, académicamente hablando, un escándalo. Es ofensivo para ese sentido histórico de que se enorgullece la erudición moderna. Al ser redescubierto, Góngora fue tratado como un poeta moderno. En su conferencia de 1927, «La imagen poética en Góngora», Lorca habla de él como si se tratase de un contemporáneo, y más recientemente, Jorge Guillén hizo lo mismo... y fue, como es debido, castigado con un golpe de regla en los

nudillos por un crítico del *Bulletin of Hispanic Studies* (27). Pero Góngora ha sido metido ahora «dentro del marco normal de la literatura europea» y se le debe suministrar el adecuado traje histórico. Es posible que el neoplatonismo no le siente particularmente bien, pero servirá para cubrir sus desnudeces.

No pretendo negar que Góngora *puede* ser leído de una manera neoplatónica. La interpretación que hace el profesor Jones de las *Soledades* es bastante convincente (28) y es posible que el propio Góngora pensase algo por el estilo al hablar de «la primera verdad». Mi opinión es que si existe otra interpretación que haga igual justicia al texto y que hable más fuertemente a nuestro sentido de la vida de lo que hace el neoplatonismo del siglo XVII, debe ser preferida. Hemos entregado la literatura del pasado a los eruditos, y hemos reconocido demasiado apresuradamente su pretensión de establecer la única manera de interpretarla. Si un libro es merecedor de ser conservado en los estantes (demasiado llenos) de una biblioteca, ha de ser porque todavía tiene el poder de operar en nosotros y todo lo que tienda a disminuir este poder debe ser rechazado..., ya se trate de objetividad erudita, de cultivo del sentido histórico o simplemente del tedio del aula o de la revista especializada. Teniendo en cuenta todo lo que aún se argumenta sobre la influencia humanizadora de los estudios literarios, no tiene sentido dejar las nueve décimas partes de la mejor literatura del mundo en manos de hombres que sólo pueden tratarla como un juego erudito, regido por reglas establecidas por ellos mismos.

El profesor Jones demuestra ciertamente algún atrevimiento en la forma en que coloca a Góngora en su puesto histórico. Algunos de sus colegas son menos emprendedores. Alexander Parker, de la Universidad de Edimburgo, observa en su introducción a la traducción de Cunningham del *Polifemo* «que existen pocos poemas más sutil y penetrantemente eróticos», aunque se apresura a añadir, «en el mejor sentido de la palabra». Indudablemente uno sólo quiere el mejor erotismo. Luego sigue diciendo:

> Góngora, sin embargo, no es un sensualista neopagano ni tampoco un esteta que adora la belleza a través del arte. Su mente está demasiado abierta a la experiencia para ser tales cosas. La naturaleza y la vida en este mundo pueden ser amadas, pero no adoradas, por serles inherente la imperfección.

(27) L. J. WOODWARD: *Bulletin of Hispanic Studies* (abril 1962). Mr. Woodward explicó, sin lugar a dudas, que no se puede confiar en Guillén sobre la sustancia de la poesía de Góngora. Reconoció que «en cuanto a la estructura y el ritmo... hay algo que aprender de este experto poeta».

(28) «Neoplatonism and the *Soledades*». *Bulletin of Hispanic Studies* (enero, 1963).

¿Góngora un sensualista neopagano? ¡Claro que no! Es un respetable miembro de la tradición literaria, digno de ser estudiado en la universidad de Edimburgo. Sin embargo, hace algunas décadas, se habló con cierta libertad del tema y todavía es posible que tú, *hypocrite lecteur,* si no tomas las debidas precauciones, te encuentres con que, a causa de la lectura del poema, te conviertas en un sensualista neopagano. La afirmación de que para Góngora la naturaleza y la vida «en este mundo» (una rememoración en una mañana dominical de nuestra condición de mortales) pueden ser amadas, pero no adoradas, «por serles inherentes la imperfección», no me parece que cuadre con el poema tal como es. No se nos ofrece ninguna demostración, y tras unas breves observaciones sobre la fealdad y la muerte se nos lleva a un tema menos peligroso, el estilo barroco del *Polifemo.*

Los cautos razonamientos del profesor Parker apuntan contra las inquietantes afirmaciones hechas sobre Góngora en los primeros años de su restauración, en las que su obra fue elogiada por sus cualidades «puramente poéticas». Creó un mundo, escribía Alonso en 1927, «iluminado, no sólo por la luz del día, sino por su propia irradiación interna». Un mundo de «*claritas.* Hiperluminosidad. Luz estética». Pero la luz estética decae a medida que la vida avanza hacia las sombras, y en los últimos años Alonso ha escrito con menos fervor sobre Góngora. Parece ser que no ha soportado del todo bien la prueba del tiempo, y Fray Luis y San Juan de la Cruz nos hablan ahora más directamente. La crítica inglesa, sin haber experimentado los primeros arrobos, acepta, como hemos podido ver, esta estimación más tibia y la fortuna del poeta en los Estados Unidos parece hallarse a un nivel más bien bajo. Elias Rivers, en su introducción a la traducción de Cunningham de las *Soledades,* se lamenta del «desconocimiento de la poesía gongorina en las universidades del mundo de habla inglesa» y cree que esto debiera ser imputado en primer lugar «a la inercia crítica del hispanismo norteamericano». Como yo no soy un hispanista estadounidense, no puedo opinar sobre el particular, pero me pregunto si la «ignorancia» de que se queja el profesor Rivers (supongo que quiere decir que sus colegas y alumnos no están realmente interesados por Góngora) no será meramente un ejemplo de lo que le sucede a la gran literatura del pasado cuando se convierte en objeto del estudio académico..., un ejemplo tanto más vivo cuanto que no es fácilmente posible comparar la forma en que los poetas hablaron de este autor hace cuarenta años con la manera en que lo hacen los eruditos de hoy. Después de dos siglos de olvido y una década o poco más de gloria, Góngora ha zarpado hacia su puerto terminal. Ha entrado en la tradición: ese osario donde los profesores cavan en busca de huesos.

—Pero esto es injusto y carente de sentido. ¿A qué otro lugar puede ir a parar un poeta? ¿Qué morada puede tener a excepción del aula y la biblioteca, y los libros de los eruditos?

—El preferiría decir más bien *Volito vivus per ora virum.* Preferiría vivir en los labios de los hombres.

—Sus labios tienen otras palabras para hablar. Además, Góngora es muy difícil. ¿Quién lo leería, a excepción de los eruditos?

—El *Polifemo* no es más duro de pelar que las *Notes toward a Supreme Fiction (Notas hacia una suprema ficción).*

—Pero Stevens es de nuestro tiempo, nos pertenece. Góngora no.

—Sí, ésta es la pregunta. Debería ser hecha periódicamente respecto a todo escritor antiguo. ¿Los necesitamos? ¿Qué puede ofrecernos que justifique el tiempo que se emplea en leerlo?

—¿Qué puede ofrecernos Góngora?

—Admito que...

—Empieza usted por admitir. ¿Qué es lo que admite?

—Que su poesía sólo puede hablar a alguien que se ha familiarizado con la tradición...

—¿Así que podemos hablar de la tradición?

—Naturalmente, si hablamos con propiedad. Para leer a Góngora lo primero que hay que hacer es familiarizarse con una gran cantidad de poesía clásica y renacentista. Hay que ser capaz no sólo de entender las alusiones mitológicas, sino reconstruir su manera de pensar el mito. Hay que poder reconocer las figuras retóricas...

—¿Y dónde se pueden adquirir esas capacitaciones sino en el aula, en la biblioteca y en los libros de los eruditos?

—Indudablemente. Pero existe la erudición del poeta y la erudición del profesor.

—De acuerdo, supongamos que hemos llegado a ser cultos en poesía. Se ha limitado usted a llevar la pregunta a un plano más atrás. Pero no la ha contestado. ¿Qué tiene Góngora que ofrecer?

—Bueno, pues... ¡Sí! Sus dos grandes poemas son doctrinal y ejemplarmente de nuestro tiempo.

—Explíquese, por favor.

—Lo intentaré. Pero recuerde: lo que concierne al crítico son las cualidades formales de un poema. Si quiere hablar también de sus valores, tiene que salirse de la literatura... y, por lo tanto, de la crítica.

—Los juicios de valor están implícitos en toda buena crítica.

—Stevens dijo: «Los grandes poemas del cielo y del infierno han sido escritos. Falta por escribir el gran poema de la tierra.» Lo que yo

afirmo de Góngora es que con el *Polifemo* y las *Soledades* compuso algunas de las estrofas necesarias.

—*¡Demuéstrelo!*

Góngora —el Góngora que me interesa, el Góngora de los dos poemas absolutos— está muy alejado de nosotros en muchos aspectos. Su poesía (como Eliot ha dicho de Milton) es «poesía en el límite extremo de la prosa». No tiene nuestras preocupaciones de lo antipoético, aunque virtualmente lo excluya, porque lo feo se convierte aquí en estéticamente hermoso. No cree que el lenguaje sea en sí un fenómeno artístico y que todas las palabras puedan pertenecer a la poesía. Su vocabulario es aristocrático, depurado, exclusivo. El equilibrio que establece entre la imaginación y la realidad es, a nuestra vista, demasiado favorable a la imaginación. Cuando nos habla del paraíso, parece hacerlo desde dentro del paraíso en vez de crear su poesía de la lucha por retornar a él. No comporta mucha materia de la experiencia diaria y su poesía exhala muy poco «vaho humano», pues aunque profundamente sensual, se trata de una sensualidad destilada, purificada. El goce, en tal intensidad, aleja las fronteras de la conciencia individual; la vitalidad se halla difusa en todas partes y tal vez sea más fuerte en sus formas naturales y animales que en sus figuras humanas. Finalmente, nos exige una considerable cultura poética de una clase que no poseemos, ya que o bien nos hemos olvidado de sus maestros o bien los hemos leído de manera diferente a la suya.

Sin embargo, en el mismo extremo y osadía de sus medios formales y de sus ambiciones, hay algo que nos grita desde el siglo XVII, y los simbolistas no estaban totalmente equivocados al ver en él un alma gemela. El simbolismo ha terminado de recorrer su camino, pero es la última gran tradición poética a la que tenemos acceso directo y debemos utilizar nuestra instintiva comprensión de sus procedimientos para que nos sirva con Góngora.

En sus dos grandes poemas, Góngora sitúa la acción «en el candor primero» —así lo dice textualmente— de un paraíso mediterráneo. El tono es más rudo que en el usual idilio renacentista y, según observa el profesor Wilson, admite detalles terrenales, realísticos, que generalmente hubieran sido excluidos. También es admitida la violencia, y la muerte violenta, especialmente en la segunda parte de las *Soledades*. No es éste un mundo en que los animales vivan en paz consigo mismos y con el hombre. La descripción que hace el viejo pescador de las proezas piscatorias de sus hijas es, por lo menos para el gusto moderno, netamente sanguinaria, y en la magnífica escena de cetrería el poeta acentúa el poder y la crueldad de las grandes aves en versos ásperamente silabeados. (El neblí que, relámpago su pluma / rayo su garra...)

Y sin embargo, como han descubierto la mayoría de los críticos, ambos poemas son himnos al amor y a la belleza. La violencia se halla presente porque es una forma especial de energía, y la muerte puede ser admitida porque no apunta fuera del universo poético hacia algún otro esquema de valores, sino que es más bien una parte del eterno retorno de la vida.

Y hay otro aspecto insólito en este paraíso..., por lo menos en el *Polifemo;* su presencia en el inconcluso de las *Soledades,* sólo puede conjeturarse. Nuestra más profunda intuición del paraíso terrenal es que no dura. El título de Milton se adapta exactamente a nuestro sentido de las cosas, y el poeta inglés atendió a otra necesidad igualmente profunda al hacer la promesa de un nuevo y mejor paraíso futuro, «un paraíso dentro de ti, mucho más feliz». Sin esta esperanza escatológica, la descripción del paraíso, del «buen lugar», debe ser trágica o por lo menos profundamente irónica, como lo es en *Beowulf,* en donde la construcción de Heorot sirve al mismo tiempo para dar suelta a las fuerzas destructoras del espíritu del mal, Grendel. El *Polifemo,* desde cierto punto de vista, presenta el tradicional mito de la caída en su forma más pura. El *Polifemo* de Góngora está asociado con el mar (lo mismo que Leviatán y la Serpiente Midgarda) y con la oscuridad subterránea (lo mismo que Satán y Tifón). Es una criatura demoníaca que desea a la diosa de la naturaleza y destruye la felicidad que él no puede conocer. Góngora, sin embargo, hace decir al mito familiar algo insólito. El *Polifemo* empieza y termina con el mar. Empieza asociándolo con el poder destructor del gigante (también en las *Soledades* el mar es al principio el elemento hostil del que se salva el viajero); el poema termina asociándolo con la graciosa deidad marina, Doris, que da la bienvenida a Acis, después de su muerte a manos de Polifemo, como a un yerno. El mar es el destructor, pero es también la fuente de todo lo existente, la continuidad vital a la que Acis regresa y de la que indudablemente resurgirá para amar otra vez a Galatea —en la forma, tal vez, de un río— y ser nuevamente destruido por Polifemo:

Courons à l'onde en rejaillir vivant!

(Un esquema similar puede ser observado en las *Soledades,* como en los hermosos versos sobre los dos cisnes:

y mientras dulce aquél su muerte anuncia
entre la verde juncia,
sus pollos éste al mar conduce nuevos...

Para Góngora, pues, el paraíso no está perdido. El *Polifemo*, estructuralmente y a través de las compeledoras sugestiones de la energía pánica y la fertilidad presentes en casi todas sus estrofas, es un poema circular. Canta una visión cíclica de la realidad, un mundo de eterna repetición en el que la vida es autorrealizada y autorrealizante y en el que la muerte no es temible, ya que es un simple estado del incesante proceso de la vida. Además, no existe un mundo caído, fuera del poema, al que el hombre pueda ser desterrado, ni un cielo suprasensible al cual pueda aspirar. Con una intensidad sin igual en la poesía europea, Góngora «propone la ficción mínima, la de la brillante tierra». Tal vez es esto lo que ahora quiera significar (cualquiera que haya sido su significado en el siglo XVII) con «la primera verdad».

El *Polifemo* y —aún en su forma inacabada— las *Soledades* son lo que llama Stevens poemas de la tierra. En una edad que se supone secular, tales obras deberían ser comprendidas bastante rápidamente. De hecho, pudieran haber sido aceptadas más fácilmente en un período cristiano. El lector cristiano tradicional, con sus preocupaciones principales puestas en otra parte, podía entregarse al paraíso vitalista de Góngora sin temor. Siempre podría alegar que se estaba tomando unas vacaciones morales y que volvería a sus deberes el lunes por la mañana. El lector poscristiano se encuentra en una posición más expuesta. Lo admita o no del todo, echa sobre la literatura la carga explicatoria que antes era llevada por la religión. Sentirse en comunicación con un gran escritor es correr el riesgo de adquirir una nueva teoría de la vida. Por lo tanto, conviene averiguar detalladamente en qué consiste dicha teoría. Y si el lector corriente tiene sus dificultades (o las tendrá si intenta leer a Góngora) los especiales intereses del lector académico le impedirán cualquier revelación directa del texto. He insistido sobre este punto porque la reputación no del todo merecida de inextricable oscuridad de Góngora significa que se encuentra casi totalmente abandonado en manos de los eruditos. Y como creo que sus grandes poemas son, o podrían ser, muy valiosos para nosotros en la actualidad —un valor en relación directa con la aparente dificultad de su aceptación—, se debería hacer todo lo posible para incluirles en nuestros mejores catálogos de obras que hay que leer.

Imagino que los dos grandes poemas deberían ser puestos bajo la luz directa de unas sentencias semejantes a estas de *Zarathustra:*

> ¡Manteneos leales a la tierra, hermanos míos, con la fuerza de vuestra virtud! ¡Que vuestro amor entregado y vuestro conocimiento os conduzcan hacia la significación de la tierra! Así lo pido y os lo ruego.
>
> ¡No le dejéis que huya de las cosas de la tierra y bata sus alas

> contra los muros eternos! ¡Por desgracia, siempre ha habido mucha virtud que se ha escapado!
>
> ¡Haced, como hago yo, que la virtud huida vuelva a la tierra...; sí, que vuelva al cuerpo y a la vida; que pueda dar a la tierra su significado, un significado humano!

A lo que podríamos añadir la frase con que Nietzsche nos conmina «a valorar lo más breve y lo más efímero, el seductor rayo dorado sobre el vientre de la serpiente *vita*».

Lo malo de estas exhortaciones es que resulta muy difícil hacer que *signifiquen* tan intensamente, tan retadoramente, como la exhortación cristiana a que seamos leales al otro mundo. Incluso en boca de Nietzsche pueden sonar un poco trivialmente. El enemigo ha realizado su trabajo muy a fondo y sus argumentos no han sido menos persuasivos por haber tomado nuevas formas. Nietzsche parece pedirnos que sigamos el camino más fácil y natural..., mientras que el que tradicionalmente nos propone el cristianismo afirma que es muy arduo. Si su llamada parece tan poco atractiva, creo que la explicación consiste en que el cristianismo siempre ha insistido en que el hombre está siempre ligado a las cosas de esta tierra, y sólo con mucha dificultad se le puede persuadir de que preste atención al otro mundo. Además, esta afirmación es anterior al cristianismo, ya que en el *Hipólito,* de Eurípides, el aya asegura —aparentemente como si se tratase de un poco de la sabiduría popular— que «nos sentimos ardientemente atraídos a esa cosa, sea lo que sea, que brilla sobre la tierra». Tal vez esto fue cierto alguna vez; ha sido repetido muchas veces. Dudo que sea verdad hoy día y sospecho que siempre ha ofrecido una imagen demasiado halagüeña de la naturaleza humana. Porque esta «desesperada fidelidad» al brillante aquí y ahora, y que Nietzsche nos asegura que es nuestro más elevado deber, es extremadamente difícil, por lo menos después de pasados los primeros entusiasmos juveniles. (Como lo comprendió el cristianismo, hay que ser un santo para vivir en el momento... lo que Kierkegaard llamaba «el momento como eternidad».) Atribuir un valor supremo al momento, por lo que es y no por adonde lleva, echa sobre nosotros la carga de vivir aquel momento lo mejor posible. Y al mismo tiempo parece que también le niega cualquier objetivo a nuestra vida. Al hombre le gusta pensar que su vida tiene un «significado», y esto se comprende más fácilmente si se expresa como dirección hacia un objetivo. Una visión lineal es confortadora: las cosas pueden ser mejores en otra parte, más allá de la línea. Quitad el objetivo y sustituidlo por el presente absoluto y lo más probable es que lleguéis a alguna versión de la dura doctrina del eterno retorno: vive de tal manera que puedas

desear vivir este momento una y otra vez. La visión cíclica de la realidad tiene una gran belleza estética, sobre todo cuando logra asociar el breve paso del hombre con el proceso eternamente creador, eternamente destructor, de la naturaleza. Se dirige directamente a los que rechazan o son rechazados por la trascendencia platónicocristiana. Pero considerada fríamente como una manera de vivir, requiere más heroísmo, más resolución y más alegría de lo que la mayoría de nosotros puede pedir. Además, el momentáneo aquí y ahora no parece ser muy brillante la mayoría de las veces. A la pregunta del sacerdote de la novela de Camus: «¿Ama usted, pues, la tierra a tal extremo?», uno tiene que contestar casi siempre: «No.»

Las dificultades para mantenerse fiel a la tierra se complican con el hecho de que el enemigo dispone de infinidad de argumentos para demostrarnos que tal lealtad es realmente una deslealtad para con algo más elevado. Siempre ha sido maestro en paradojas. Como la antigua vestidura de sus argumentos se ha gastado hasta la trama con los años, nos los presenta ahora con nuevos atavíos. Actualmente suele presentarse disfrazado de budista. (En occidente, naturalmente. En oriente supongo que es más probable que sea un marxista milenario.) Olvidándose de que hubo un tiempo en que consideró que el mundo era bueno, ahora afirma a una generación a la que repele la explotación industrial que el gran obstáculo es el «materialismo» y predica el renunciamiento que conduce finalmente a la libertad, eso que Philip Rieff llama tan encantadoramente «la idea oriental de la salvación por medio de la manipulación autocontemplativa». *El sabio acaba por cansarse de los ojos, por cansarse del conocimiento de lo visible, por cansarse del contacto con lo visible*... Es un canto seductor, pero, como de costumbre, tiene un truco verbal. El materialismo es ahora una palabra muy ruda que significa el deseo adquisitivo de un tercer automóvil y una nevera más grande. (Para ciertos espíritus delicados, un crítico francés observa «être matérialiste, c'est avoir un peu de ventre».) Pero el materialismo puede ser también una creencia muy respetable referente a la bondad de la materia.

Siguiendo un razonamiento no muy diferente, se le puede encontrar repitiendo las palabras que en cierta ocasión susurró a Hegel y procurando atraernos fuera del mundo sensible, que ya no puede ofrecer un hogar al espíritu, hacia los infinitos retrocesos del puro *Innerlichkeit*. Entrad conmigo, dice, el trabajo visible está terminado, el reino de las cosas (es decir, el *materialismo*) se ha acabado. Y una vez que nos tiene dentro, en la pura vacuidad del espíritu, nos encontramos indefensos, puesto que éste es su coto de caza. Somos mucho más capaces de resistir cuando nos hallamos fuera, en el exterior («Má-

tame en la luz», suplicaba Ajax), ligados lo más cerca posible al mundo visible, sensible. Nietzsche lo vio a través de la Estratagema Subjetiva y contraatacó con los griegos que, decía, sabían cómo «detenerse en la superficie, en los pliegues, en la piel; adorar la apariencia; creer en formas, tonos, palabras, ¡en todo el Olimpo de la apariencia! Esos griegos eran superficiales... ¡estaban *fuera de la profundidad!*». El enemigo, que sin duda aprecia la paradoja, se apresura a replicar que, por desgracia, el Olimpo de la apariencia no es lo que era cuando lo contemplaban los griegos. El mundo visible ha sido tan corrompido por el industrialismo, que mucha parte de él se ha hecho inhabitable para el espíritu. Y esto es cierto..., con frecuencia emplea la verdad. La primordial y más importante tarea con que nos enfrentamos es la de recuperar el sentido de la santidad de las formas del mundo natural, hacer que el dios vuelva a habitar las cosas. (¡Estupendo! —sonríe el enemigo—. Esta ha sido siempre una de mis mejores bazas, ¿te acuerdas?)

Lo que Hegel llamó «la secularización de la espiritualidad» le suministra otro poderoso aliado. La espiritualidad moderna es religiosa en un sentido tan fluido que no puede apelarse a ella, puesto que no se la puede definir; y es tan acomodaticia que aceptará toda clase de compañías. (Todos somos «compañeros del Espíritu Santo..., todo el mundo está habitado por el Espíritu Santo», afirma Allen Ginsberg entre los brillantes artículos de lujo anunciados en *Playboy*). Confundida a menudo con algo llamado «verdadero cristianismo», se está convirtiendo en la marca de una persona superior, en la señal de una rica e interesante vida interior. Para los menos favorecidos espiritualmente tiene medios de aproximación más sencillos. Hace algunas décadas andaba muy atareado recuperando a los que le habían dejado por el dios de la política, que, como era de presumir, «falló». ¿Por qué no darle una nueva oportunidad a la Roca de los Tiempos?, preguntaba a la gente que, en aquel entonces estaba dispuesta a probar lo que fuese. Su último truco es aún más simple, pero tal vez más eficaz: anunciar que ya no existe. Basándose en que *de mortuis nihil nisi bonum*, ha llegado a parecer poco caritativo que no nos guste el cristianismo. Un delicioso sistema antiguo de creencias que un tiempo llenó el mundo de hermosos templos y de interesantes doctrinas teológicas y que ofrecía al corazón inquieto una certidumbre que nosotros, por desgracia, ya no podemos permitirnos..., indudablemente, ¿quién iba a oponerse a *eso*? Un humanista anticuado, tal como William Empson, puede lamentarse de que, aunque «en los tiempos que corren parecemos bastante bien inmunizados contra sus formas más virulentas, no

es sensato hablar del cristianismo tan tranquilamente como hoy día es habitual, olvidando su teorética maldad, no haciendo caso de su uso consecuente del potro, los grillos, las empulgueras y el fuego lento». Tales exabruptos son recibidos con risas y carcajadas. ¡Pobre Empson! ¡Es un tío muy brillante, claro, pero está loco de atar!

En mi opinión, Empson tiene razón, pero es, evidentemente, demasiado optimista. El enemigo sigue siendo tan activo como siempre entre nosotros... y mucho menos vulnerable a los razonamientos de lo que solía ser. Hubo un tiempo que estuvo confinado hasta cierto punto a un cuerpo de doctrinas que, aunque impenetrable y contradictorio (= paradójico), podía en cierta medida ser entendido y, por lo tanto, atacado, con mayor o menor riesgo personal. Ahora se ha desprendido de sus incómodas doctrinas y puede revestirse con cualquier atractiva o profunda idea que pueda parecer elegante. Dada la variedad del pensamiento cristiano en una larga extensión de tiempo y la aún mayor variedad de maneras en las que neocristianos se sienten en libertad de interpretar ese pensamiento, es casi imposible discutir un aspecto cualquiera del cristianismo sin que se os responda que no habéis comprendido su profundidad, o que no habéis sido capaces de apreciar sus paradojas. ¿Discutís, en el aspecto moral, la doctrina de la condenación eterna? «¿Qué tiene que ver la moral con ella? ¡Es *poesía, una manera maravillosa de expresar (negativamente, se entiende) la* inmensidad del amor de Dios!» Si os quejáis de que el cristianismo atormentó durante casi dos mil años la vida sexual del hombre, se os replica que no había nada más que le importase a Cristo que una sexualidad sana, vital. Si os lamentáis entonces de que, siendo así, escogió una forma de lo más curiosa para venir a este mundo, se os contesta que es una paradoja que no habéis entendido. No es posible acertar.

Existe, sin embargo, un cierto número de objeciones poderosas a las actividades del enemigo, aún en vigor, pero él las ha tratado de diversas maneras. Los ataques de Voltaire son fácilmente ridiculizables, ya que los cristianos no hacen ahora las cosas que a él le disgustaban..., condenar a muerte por tortura a un muchacho por haber ridiculizado a la Virgen María, por ejemplo. De un golpe muy certero la actitud de Voltaire hacia el cristianismo se ha hecho que parezca *beata*. Goethe, que en un epigrama poco conocido ponía a Cristo (o tal vez a los cristianos) junto con las chinches, el ajo, el humo del tabaco y otras cosas que le molestaban, ofrece en sus obras más importantes y, aún más, en su vida un ideal de plenitud humana e independencia, que resulta inaplicable al cristianismo. Pero Goethe no es un peligro, pues se ha convertido en un falso humanista «olímpico», leído prin-

cipalmente por los germanistas profesionales. Un ejemplo, tal vez, de lo que les sucede a los que no le dan importancia al enemigo. Nietzsche, a pesar de que ha sido acogido por algunos cristianos existencialistas como uno de los suyos, es un caso mucho más inquietante. Las dos maneras mejores de afrontarlo son afirmar: *a)*, que no quería decir lo que dijo, o *b)*, que no entendía aquello que atacaba. Jaspers adopta la segunda manera cuando observa —como al descuido, se puede creer— que Nietzsche «jamás penetró o comprendió las profundidades de la teología cristiana». Walter Kaufmann prefiere generalmente la primera manera, más prudente. Al estudiar la cuestión de «el repudio de Cristo por Nietzsche», sugiere, entre un gran número de angustiosos esfuerzos para andar con tacto, que lo que Nietzsche «denuncia no es el cristianismo sincero, sino el falto de sinceridad..., lo que propone a cambio de él puede muy bien estar más cerca del cristianismo que lo que denuncia como "cristiano"».

El problema es menos agudo hoy día, en que atacar al cristianismo está considerado innecesario o poco caritativo, anticulto y, naturalmente, superficial; pero el caso de Wallace Stevens es instructivo. Stevens escribe como lo hacen hoy día muy pocas criaturas, como un ateo convencido. No discute; hace algo mucho más destructivo, diciendo simplemente, una y otra vez —y «diciéndolo» con todo el poder persuasivo de un gran poeta—, lo feliz que se siente la tierra cuando se ve liberada del Dios cristiano:

It seems
As if the health of the world might be enough.

It seems as if the honey of common summer
Might be enough, as is the golden combs
Were part of a sustenance itself enough,

As if hell, so modified, had disappeared,
As if pain, no longer satanic mimicry,
Could be borne, as if we were sure to find our way (29).

Es curioso observar cuán pocos de los comentaristas de Stevens, con la excepción de Frank Kermode, han tomado en serio su rechazo del cristianismo. También vale la pena hacer notar que el libro de Kermode sobre Stevens está considerado hoy día como «pasado de moda».

---

(29) *Parece / Como si la salud del mundo pudiera ser suficiente. / Parece como si la miel del común verano / pudiera ser suficiente, como si los dorados panales / Fueran parte de un sustento por sí mismo suficiente, / Como si el infierno, así cambiado, hubiera desaparecido. / Como si el dolor, al no ser ya un remedio satánico, / pudiera ser soportado, como si estuviéramos seguros de hallar nuestro camino.*

La crítica se ha vuelto hacia cuestiones de más importancia, prefiriendo no luchar con este ángel tan especial.

Los versos de Stevens nos vuelven a Góngora. Ambos poetas pueden ser considerados como pertenecientes a la misma tradición espiritual. Ambos compusieron una parte de la necesaria poesía de la tierra, ambos escribieron las palabras que podían contribuir a «devolver a la tierra su objetivo y al hombre su esperanza» y lograr «redimir a la realidad de la maldición echada sobre ella por el ideal que ha prevalecido hasta ahora». Si Stevens tiene importancia ahora, Góngora (menos directamente) también debería tenerla.

Esto puede dar la impresión de que se espera demasiado de la poesía. Porque, ¿acaso no nos ha abandonado? Empezamos hace unos cien años a pedirle que nos salvara y aquí estamos tan faltos de salvación como siempre. Tal vez, aunque nos lo tomamos muy en serio, lo hacemos con una clase de seriedad que no es la adecuada. Nuestras costumbres críticas no le permiten enseñar y, sin embargo, la poesía, cuando no está entreteniendo (cosa muy conveniente a ella), está siempre enseñando, es, siempre, en el sentido de Milton, doctrinal y ejemplar. Cuando Stevens canta la bondad del mundo sin Dios, suponemos que debe estar diciendo algo mucho más complicado. Al igual que los alegóricos, desatendemos la superficie (no la superficie verbal, que se nos ha enseñado a escrutar, sino la superficie enunciativa) para ocuparnos de las abstrusas insinuaciones subyacentes. Pero tal vez esto sea lo que verdaderamente está diciendo Stevens..., con los rodeos necesarios para la recepción de una doctrina tan difícil.

La poesía no puede salvarnos, pero los poetas podrían hacer mucho para que nuestra mente y nuestros sentidos regresaran al natural objeto de su amor. Desear una restauración de la piedad natural, ahora que la tierra ha sido profanada aparentemente más allá de toda redención, pudiera parecer una empresa desesperada. Y, sin embargo, puede haber base para la esperanza, paradójicamente, en la misma extensión y enormidad del ultraje que estamos cometiendo. Contemplar una hilera de árboles florecientes derribados por la excavadora para dejar sitio a un nuevo tramo de la carretera; conducir por esa misma carretera pasando sobre los animales atropellados por personas que no iban a ningún sitio determinado; que incluso se nos ofrezca, en vez de pan, pulpa de celulosa con el sabor y el tacto del algodón en rama..., estas experiencias diarias creo que podrían ser elevadas desde su sentido negativo de violación a un sentido positivo de qué es lo que está siendo violado. De tales semillas pudiera crecer un respeto por las

formas naturales y por esas antiguas creaciones de la mano del hombre que están impregnadas de su sentido de lo sagrado. Sería un trabajo largo, penoso y —como se apresuraría a observar el enemigo— ingenuo. Resuena la risa de sus amigos en mis oídos mientras escribo esto. ¿Realmente tiene usted que volver a la edad de piedra?, me preguntaría. De todo esto se ha ocupado mucho mejor mi sistema. Y, de todos modos, ahora que hablamos de religión, ¿por qué no se une usted a mí contra las fuerzas del moderno materialismo?

En tales momentos de duda y desaliento es cuando los poetas podrían brindarnos su ayuda. Abramos Homero casi por cualquier página, y si leemos con la intensidad suficiente, nos encontraremos con una epifanía, una revelación de la energía sagrada encerrada en los contornos de un objeto natural o de una criatura viva. En el mundo de Homero, escribe un crítico alemán, «lo divino no está sobrepuesto como un poder soberano sobre los acontecimientos naturales; es revelado en las formas de lo natural, como su auténtica esencia y ser» (30). Después del reconocimiento, el acto de la celebración. Y para ello no tenemos que volver a Homero, pues el moderno poeta norteamericano que he citado tan a menudo nos ofrece, con palabras de arcaico esplendor, el texto adecuado:

Supple and turbulent, a ring of men
Shall chant in orgy on a summer morn
Their boisterous devotion to the sun,
Not as a god, but as a god might be,
Naked among them, like a savage source.
Their chant shall be a chant of paradise... (31).

Es conmovedor pensar que se haya compuesto poesía religiosa como ésta en nuestra época y en el país más industrializado del mundo. Y no menos conmovedor captar el eco de voces más antiguas tras la voz del gran norteamericano..., el anónimo poeta homérico, por ejemplo,

(30) WALTER F. OTTO: *The Homeric Gods* (Boston, 1954), 7. BLAKE lo expresó aún mejor: «Los antiguos poetas animaban todos los objetos sensibles con dioses o genios, dándoles sus nombres y adornándolos con las cualidades de los bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y cualquier cosa que sus múltiples y ampliados sentidos podían percibir» *(The Marriage of Heaven and Hell —El desposorio del Cielo y el Infierno—*, lámina 11). BLAKE prosigue describiendo desaprobatoriamente la institucionalización del sentido religioso que llevó a la creación de «formas de culto sacadas de relatos poéticos... De esta suerte los hombres se olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano». Esto pudo haber parecido que era lo que convenía decir entonces; pero la creencia de POUND de que «nuestra época ha ensombrecido los misterios al dar una excesiva importancia al individuo» es una afirmación que resulta hoy día más pertinente.

(31) *Agil y turbulento, un corro de hombres / cantará orgiásticamente en una mañana de verano / su clamorosa devoción al sol, / No como un dios, sino como un dios podría ser, / desnudo en medio de ellos, como una fuente salvaje. / Su canto será un canto del paraíso...*

que habló del «padre de los dioses y de los hombres bailando en medio de ellos».

Las primeras semillas, el reconocimiento de lo sagrado en el devastado paisaje de nuestro mundo, tendrán que proceder de nosotros mismos. Pero los poetas podrían adelantar su llegada y suministrarnos las formas del culto. Toda poesía es, desde el punto de vista del enemigo, una actividad profana —o sea, desde el punto de vista que aquí proponemos, una actividad sagrada—, incluso la poesía que parece ponerse de su parte. (Auerbach llamaba al Dante *Dichter der irdischen Welt.)* La poesía está enamorada del mundo, incluso cuando parece negarlo. Pero los poetas que más podrían ayudarnos son los de la tradición mediterránea —Homero, en primer lugar, y Píndaro, si tenemos la suerte de saber algo de griego—. El genio mediterráneo jamás ha retirado su pleito homenaje a la brillantez del mundo visible, e incluso hoy día, a pesar de la creciente industrialización, los objetos naturales han conservado allí algo de su aspecto sagrado. Resulta significativo que Pound, que ha hecho tal vez más que ningún otro escritor moderno para suministrarnos las formas de una auténtica religión natural, haya pasado la vida en Italia.

Lo que yo afirmo de Góngora es que pertenece a esta clase de poetas. Sus manierismos formales, la intensa estilización que asusta a muchos lectores, el poder soberano con que domina todos los artificios de la poesía clásica y renacentista..., todo ello podría parecer que lo relega a su propio período histórico. Pero emplea todos esos trucos del oficio como nadie lo hizo antes, para ofrecernos una visión de la naturaleza, incorrupta y que a sí misma se renueva, existiendo por propio derecho y en su propio y eterno girar. Poco tiene que decir acerca de la suerte del hombre; nada conoce de nuestras perplejidades. Pero al recrear la imaginería del paraíso, el paisaje

del mejor mundo, del candor primero,

también él ha participado en la tarea de redimir la realidad de la maldición que el enemigo ha echado sobre ella.

Traducido del inglés por
Carlos R. de Dampierre

D. S. CARNE-ROSS
The National Traslation Center
2621 Speedway
AUSTIN, Texas 78705 (USA).

SELECCION DE POEMAS DEL POLACO WITOLD WIRPSZA *

POR

ANGELICA BECKER

Witold Wirpsza nació el 4 de diciembre de 1918 en Odessa, de padre polaco y madre griega. Estudió derecho y música. Sus primeros trabajos literarios vieron la luz en la revista *Forja de los Jóvenes (Kuznia Mlodych)*. Fue prisionero de guerra de los alemanes. Periodista después del 45, realizó viajes a Alemania, Francia, Austria, China y Vietnam. Vive actualmente en Varsovia y trabaja para una editorial. Poeta conocido, dramaturgo, novelista y traductor de renombre; en colaboración con su mujer tradujo al polaco a Goethe, Rilke, Tomás Mann, Broch, Brecht y Benn. En 1954 publicó un cuento, *El viejo tranvía*, y la editorial Hanser dio a conocer su novela *Naranjas en el alambrado*, en versión alemana, en 1964. Ultimamente se han traducido más prosas suyas al alemán, encontrando un eco notable. Figura también en las dos antologías de literatura polaca editada por Hanser, la de cuentos *(Excursionen)* y la de poesía del siglo XX.

Obras de teatro: *Tántalo* (1958) y *El creador* (1962), pieza que emplea elementos «absurdos» con fines satíricos.

Poesía: *Sonata y astillero* (1949). *Polémicas y canciones* (1951), *Carta a mi mujer* (1953), *Pequeña especie* (1960), *Don Juan* (1960), *Comentarios de fotografías* (1962). Desconozco los títulos publicados en fechas posteriores, pero sé que ha salido, al menos, otro libro de poesía, un tomo de ensayos y una novela.

El año 65 ó 66 Wirpsza sufrió tres infartos seguidos, e influyeron decisivamente en su obra posterior estos largos meses entre la vida y la muerte que estuvo inmovilizado en una clínica.

> La perspectiva de ser presentado al público español —me dice en su última carta— supone para mí una honda emoción. En cierto modo, resulta una aventura bastante extraña para un escritor polaco, pues

* El orden de los poemas no es cronológico, se ajusta más bien a los temas tratados.

Mi versión española es libre, pero, según creo, fiel al concepto poético y la emoción subyacente, y esta clase de fidelidad, a mi entender más importante que la textual, a veces sólo se puede conseguir un poco a costa de la última. *(N. de la A.)*

hasta ahora, y por desgracia, los lazos entre ambas naciones han sido poco estrechos. Y muy equivocadamente según creo, porque en su intimidad más profunda, ambos pueblos son barrocos por naturaleza, y debiera existir entre ellos, por tanto, una especie de afinidad electiva.

Escéptico, agudo, trágico, dolido y satírico, Wirpsza pertenece a la generación de la entreguerra, pese a la fecha de su nacimiento, y revela su poesía la patética experiencia del caos desbordado del que fue víctima el hombre del siglo XX y con él toda Europa, todo Occidente. Es, por tanto, desde muy joven, un poeta de la vejez. Así se explica que pueda escribir a los treinta un poema titulado «Al cumplir los setenta años»... Palpita en su obra ese desdoblamiento del «vivirse» y del «saberse vivir», del estar dentro del mundo y a la vez fuera; ese doble «sentir» que nos confiere tan sólo la lúcida madurez, la lección bien aprovechada del sufrimiento.

Selección, traducción
y notas de
ANGÉLICA BECKER
Narváez, 44
MADRID

JUANA DE ARCO

Existen
dos posibilidades de consumirse en llama:
La primera
tal como el fuego se consume.
La segunda,
Juana ardiendo. Juana, sumergida
en líquidas olas del mar. Juana, monje real.
Así
arde Juana: Un fuego
en medio del mar regio. En mutuo contacto lo consumible. Cambio.
[Y cambio.
A Juana consumiendo, el fuego consúmese. A través del fuego y de
sentimos [Juana
el íntimo ser de la mar. Contactos mutuos, ascéticos.
El consumirse
de lo que ya se consume.
La líquida mar contribuye a la muerte del fuego y de Juana.
Hela aquí, la tercera
posibilidad de penetrar en aquella
Juana:
A través de palabras.

A través del fuego que emana de las palabras. ¡Aquellas palabras
de fuego analizan a Juana!
Mas las palabras siempre cambian. Son como la mar las palabras.
Los mutuos contactos
entre Juana (que es el fuego) y el fuego (que es Juana)
cesan, por fin. Ya no hay fuego, Juana. ¿Y qué más?
Lo callamos.
La marítima adoración de algo, que callamos, y que acaso
es amor.

VENUS Y AMOR

En 1956, un periódico polaco dio la noticia de que en la Galería de Arte de Dresden mutilaron un lienzo de Reni, Venus y amor, *destrozándolo con un cuchillo. El malhechor no fue penado.*

Y tanto me preguntarán, y tanto: Si mi padre
muchas enfermedades sufrió.
Si acaso mi madre gozaba de buena salud. Si gozaba
yo mismo de buena salud en los días de mi niñez. Si por las
mañanas
olvidaba yo a veces el pañuelo en la mesa de mi tétrica casa.
Mas nada digo.
Guardo silencio ante el juez. Sin temor. No contesto.
Y tanto me preguntarán, y tanto, tanto...: ¿Por qué ese corte
que desemboca en las cercanías
del pubis,
atraviesa el costado izquierdo del vientre dorado?
¿Por qué ese otro
cercenando amenaza el pecho derecho cual si operase un cáncer
de mama?
¿Por qué enlaza el tercero ese cuello de mujer con el otro, frágil,
de niño,
cortándoles el aire que respiran?
¿Por qué no apuñalé, simplemente, sus corazones divinos?
Mas nada digo. Guardo silencio ante el juez. Sin temor. No
contesto.
Y tanto me preguntarán, y tanto, tanto:

¿Qué temes? ¿Por qué temes? Analiza tu temor. ¿Qué astros,
qué estrellas
son tus cómplices, di? ¿Qué rayos solares? ¿Qué campos?
Y de repente contesto:
De aquel lienzo
os he robado tres hilos,
tres minúsculos hilos, ciegos, remotos, livianos: ¡Qué bien
los oculté
en mi casa. ¡Revolvedla! ¡Buscadlos!
Mas nada
encontraréis.
Son míos.

LOS VALLES
(Mirando fotografías)

Valle del Blanco Arroyo: allí no me quedo. Ese nombre,
ese fragmento de una fotografía
—arriba, las agujas rocosas; abajo,
el despeñarse de las pétreas aguas y saltos—
los deposito
en el, ay, tan conocido lecho
azul
de un cuello femenino,
delgado, flexible;
en la curva; en el esfuerzo del siervo.
Helo aquí, el valle del arce,
donde ya no se despeñan las aguas. Tan sólo me aguarda
la oblicuidad de rocas empapadas.
Tampoco me quedo. Deposito este valle
en el lecho sudoroso de los siervos que tan asiduamente
bajan al muerto de la cruz, que tan asiduamente
bajan sus propios cuerpos de la cruz con ahínco.
Sí, deposito
ese valle
en el lecho compasivo de sus sexos ocultos,
y tampoco me quedo.
Ni siquiera permanezco
en el valle de lágrimas,
lleno
de nieblas flotantes; no existe ese valle

que tanto se parece a los montes,
tan imaginable, tan cierto.
Lo deposito
en las aguas movidas de la pesca,
en busca de perlas,
agua de la nuca esbelta,
de vergonzosos ahogos.
Tampoco me detengo
en el Valle Espiral que repentinamente se precipita, se hunde...
Oh, tampoco existe...
Mas conocemos
tantas descripciones de ese valle y nos hacemos
tantas ideas
acerca de su forma,
que la caída abismal,
a través de la dicción expresiva,
es inevitable.
Deposito ese valle
en la depositada arena del camino de Saulo, en la fija mirada
de sus ojos: en la fija mirada
del cuero manchado de una silla de montar
solitaria.
Y ahora, por fin,
el valle mío, polvoriento. Valle
de pequeña hondonada, convexo. Valle plano. Ese valle
ya no lo deposito. Valle, todo lecho
donde ya se repiten las mareas de mis amores, y los gestos
de mi duda profunda, y los encuentros
de todas mis esperanzas. Todo repetido. Las perlas redondas
en la palma de mi mano y su peso. Se repiten las tumbas
de mi único amor verdadero. Mira, ¿qué palabras
escritas están en la tumba?
Y se repite
una tumba aún sin nombre, casi incierta. Mira, ¿qué palabras
escritas están en la tumba?;
mira, ¿qué palabras?
Se repiten
todos los lechos, sin fin, y con todo
lo que deposité, hace años. Repeticiones
irreconocibles por lo polvoriento, lo convexo
de su forma despiadada.
Y me quedo, por fin.

Quieto y solo
en el camino de Saulo, sin Saulo ya, sin camino,
en el amplio valle sin camino y sin Saulo permanezco,
y descanso.

LA DESTRUCCION (ARS INTERIMENDI)

La destrucción
no significa un lento proceso previsible. Es ataque,
asestando lijaduras mortales.
(Lijadura, por cierto,
indica tanto lisura, superficie pulida,
como herida o lesión, y de ello se infiere,
claramente,
un profundo parentesco fonético-conceptual entre ambas nociones,
comprobado asimismo
por verbos como «lijar», «alisar», y «lisiar», pues «lijar» significa
«alisar» y «lisiar» a la vez:
destrucción, por lo tanto,
nos recuerda también algo liso, pulido, un terso cutis juvenil, y con ello, ternura.)
La destrucción no tiene nada que ver con el producto de velocidad y de tiempo. La destrucción
no tiene nada que ver con la respuesta a la pregunta: ¿Cuánto destruirá? ¿Y por qué?
La destrucción
no es producto alguno en los ojos humanos,
ni fonético, ni semántico.
¡Oh!
¡No saben lo que hacen!
Ay, pueblo
mío (sí, pueblo), di: ¿Qué has hecho?
¡Qué importa!
Tu existencia
desconoce la primera persona singular del presente:
existo. Tu
existencia
desconoce el verbo «ser», aunque acaso
tu existencia no desconoce el verbo «estar», y está, transitoria,
sin existir en un vivir profundo...

Mas, ¿dónde —me pregunto—
se origina
la destrucción, y por qué?
¿Nace acaso
en la indiferencia del hombre, en su alma intangible?
Expresado anecdóticamente,
es como si alguien nos dijera ante un muro inmenso:
«Es la barrera del sonido. Toca su áspera piedra.»
—No la toco.
«Has destruido la barrera. Detrás de sus piedras florece la alfalfa.
Coge esas flores.»
—No las cojo.
«Dejaste mustia la flor y sin pétalos. Pero ancho es el cielo. Mira,
y alza tus brazos.»
—Dejo caer mis brazos.
«También el cielo se extingue. Sólo persisten en su fondo, más profundos, los sones. Leélos y canta.»
—Cierro mis ojos, mi boca. No canto. No miro.
«Sin embargo, destruiste esos sones.»
Destrucción...

LAS CASAS

Sí. Devastaron en la guerra las ciudades
en las que transcurrió mi vivir.
Comprobé, sin embargo,
que entre el Mar Negro y el Mar Báltico aún se yerguen
las casas todas, donde viví.
Incluso aquella donde mi madre parióme, todavía persiste.
Mas el campo de concentración con sus barracas misérrimas,
la prisión y el calabozo, esos sí, sucumbieron.
Me parece
que todo aquello significa
profundamente
un sistema que desconocemos.
Lo confirma la firme actitud persistente de aquellos lugares
que ampararon mi vida en la guerra. Mas ahora me pregunto:
¿Qué sistema entrelaza estos signos? ¿Qué destino se forma?
¿Constituye acaso
la supersticiosa representación de una cosa,

simplemente
más duradera?
¿Mas qué es lo que importa?
El contar estas casas
en sí es un hecho peligroso.
¿Existe tal vez en algún lugar de este mundo
ya mi casa mortuoria?
¿Existe esta casa
incluso en nuestro tiempo tan inestable y sin signos eternos?
¿Y no sería lógico, que al construirse, debiera
desmoronarse cualquier otra de mis muchas mansiones?
(Pienso tal vez en la casa
de mi niñez, quebradiza, lejana...)

LA PENINSULA

Rodeada por barcos de vela: Patria de muchos puertos.
Rodeada por trágica sangre: Patria de muchas matanzas.
Rodeada por tristes adioses: Patria de muchas partidas,
península del mayor continente, del clima más suave,
de acciones mortíferas, febriles pensamientos y
oscura ponzoña, patria frágil, quebradiza,
atemorizada por las máquinas y el estrépito de aviones
supersónicos, atormentada por la ruidosa respiración
flamígera de los cohetes:
Todo aquello
ha podido ser una vez, patria mía,
y no volverá a ocurrir nunca más.
Tampoco podemos volver a pisarte, patria mía, ni por mar, ni
por tierra. Desde el aire,
acaso,
nos queda aún observarte:
te extiendes
como una mano abierta roída por el tiempo,
corrompidas tus rocas, ya cansadas, y cantando los vientos
en tus grutas y cavernas
con silbidos tan agudos cual si fueses una llave en su boca,
con silbidos tan ruidosos, cual si fueses una vieja botella
en la que dan trompetazos ridículos...

Esas voces de órgano
alcanzan a los que huyen de ti por el mar y por el aire. Oh,
¿dime, cuándo, península,
te separarás de la tierra que te forja
al tronco de un inmenso continente,
desligándote, isla defini-
tiva, de todas las tierras?
¿Dime, cuándo, península,
navegarás, isla mínima, sola por todos los mares,
desprendida de tus propias rocas y montes, tus propios venenos
y fondos volcánicos?
¿Cuándo, península,
renunciarás a todo, negarás todo, menos la trágica certeza
de permanecer eternamente,
trágicamente,
en tu vejez?

APROVECHAR POETICAMENTE

¿Cómo aprovechar poéticamente la vida
hecha trizas?
¿Cómo aplicar cuáles artes para que aquélla se componga
de buena manera?
¿Y cuáles momentos
han de rasparse rítmicamente,
con un rítmico raspador, para que los fragmentos
casen, por fin, y se hagan
útiles
para los venideros lectores?
Un trozo de vida, en donde lo oscuro
se apresura a penetrar en el día, en donde se mezclan
las direcciones de todos los vientos, en donde la fresca
mañana
empapa la madura vejez y derrumba
su ética seguridad tan compacta;
donde las melodías se marchitan; donde el compás del tiempo
ya envejece, donde los ritmos
exageradamente se hinchan y pierden las pausas
lo intrínsecamente cóncavo de sus formas abultadas;
¡Ay,
quién pudiera

aprovechar ese trozo de vida tan rico en signos, tan carente
de frases
gramaticalmente continuas!
Yo no lo intento. Espero
—casi firmemente—
que pase la vida,
y cese.
Que todo termine, por fin, en esa última oportunidad que nos
queda. Que todo (y más que ese todo)
se ordene, por fin, casi solo, en un orden tremendo y que
alguien, por fin,
lo aproveche,
por fin,
y con mano certera.

APUNTES HECHOS SOÑANDO (FRAGMENTOS)

DON JUAN

6.º apunte (2.º fragmento)

Después de la muerte: Aquello se aproxima bastante a las
normas de la Grecia Antigua: El río Lete,
Carón, anciano huesudo.
Mas aquí no existe la barca. ¡Qué turbias las aguas del olvido!
Sobre ellas, un cielo harapiento. Cielo gris. Cielo impuro.
Hablo con Carón. «No tengo dinero», le digo.
«Hundióse la barca», responde.
«Tú sin óbolo, yo sin barca», responde: «Elige.
O te llevo a hombros y olvidas ("a hombros", repite, y "olvidas
tu vida, tu muerte"),
o me llevas a hombros, y recuerdas. Recuerdas tu vida para
siempre.» («A hombros», repite nuevamente,
y luego la palabra «Elige»).
A mis espaldas le subo. ¡Cuán poco pesa!
Siento sus manos en la nuca, sucias, hediondas, delgadas,
tan leves que me causan horror, tan delgadas... A veces
murmura un poco. No se le entiende. Sus piernas huesudas
friccionan
la piel de mi cuello. La oprimen. Siento miedo.

El terror penetra
cual frías cuchillas en mi alma, creciendo
a cada paso en ese universo que exploro (ese o aquel, quién
lo sabe).
Es la frialdad, el terror del paso primero. Más aún, del
alentar primero
después del terror de haber nacido de la matriz materna: Todo
aquello
lo recuerdo durante ese paso primero.
Mas de repente
se separan las aguas,
como antaño
bajo los pies del pueblo judío,
y piso la tierra seca. El leve peso en mis hombros,
ya no lo siento. ¿Adónde Carón, el barquero?
¡Qué importa! Gané la ribera.
Camino entre cerros y prados,
entre colinas primaverales bajo un cielo de nubes alegres.
¡Qué delicioso el andar, qué fresco, qué dulce es el viento!
¡Qué maravillosamente aislada mi indiferente
consciencia en medio de aquel paisaje cual agua templada!

EXPERIENCIA FORMAL

Reducir el universo matemáticamente, obteniendo
el mismo denominador para todo:
un minúsculo trozo de mar, de un sinfín de colores.
Liso y llano, ese ámbito a la vez ostenta
formas prismáticas:
¡Qué bien reconocen los rayos
el camino trazado de la refracción!
Los colores
se disponen en fila cual sones, cual alcoholes
de arco iris en sus probetas,
disonantes:
Lo verde
al lado de lo malva. Carencia de lo rojo.
Por esta ausencia pe-
netra
fríamente la plata, frío intruso.
Largas hileras. Notificamos las omisiones, sobreabundancias,

hinchazones; ciertas subespecies de lo amarillo
al que de repente
las ventanillas de lo eterno entreabren el azul celeste;
nadan ahí, disueltas, pesadas medusas.
(Las probetas
facilitan la descripción. En el fondo, ni existen.)
Nacidos del agua, los colores
se hacen cristal desde dentro.
Entre ellos y la luz, nada media.
El hombre no resulta distante, no es ya disonancia:
Cae agudo
cual río en ese mar pequeño: cuanto más humano, menos algas.
Antes hubo silencio. Mas el hombre imponía
un fluctuante mover, un elemento musical y humano.
Perturba colores, superficies,
lo profundo.
Helo aquí, el legible sistema, construcción del querer humano,
legible, sencillo:
Sus más simples aspectos
nacen del instinto fitiforme: los árboles llevan
anchas coronas distantes. Nada falta
para dar cuerpo a ese sueño: actúa la corriente del agua
cual si fuese viento que levemente agitase las ramas...

VIENDO A UN VISITANTE POR DENTRO (LA VISITA DE UNA ESPONJA)

1

El visitante que durmió esta noche en mi casa,
se fue con hermosos silbidos y pasos livianos,
y la cabeza muy alta, cual capullo de rosa.
Pensé:
Se imagina
que la ciudad es un huerto
con terrazas, regaderas, regaderas, terrazas...

2

Al caer ya la noche,
encendí la luz que ilumina mi mesa.

De repente
salió debajo de la cama
una esponja, de rosáceo color.
Moviéndose fluidamente, cual si fuera
el aire un mar en reposo,
aterrizó en el escritorio,
delante de mi libro
aún abierto.
y podía contemplar la finura formativa de la esponja.
lo rosáceo de sus vasos pulsantes, los intrínsecos latidos
apenas perceptibles, mas acaso tan presentes
como el silbido de un cercano cohete.
Se trataba de algo
apenas creíble, mas no por ello
menos cierto:
El cerebro
de un hombre.

3

Delante de mí, un abismo.
Lo contemplaba
sin el menor peligro, pues ofrecía
tan sólo su lisa superficie,
y la superficie
nunca marea.
Pero sentí, sin embargo, que en el fondo del abismo
(es decir, en los recodos de la esponja,
en estas circunvoluciones del cerebro)
se operaba un cambio profundo, un extraño movimiento, y
pensé: es el fondo del mar.»
¿No era aquello
como peces del mar profundo, relucientes, perezosos,
parecidos al recuerdo infantil que nos liga
a la semiinconsciente niñez?
¿No era aquello
como centollos, anémonas, erizos inmóviles,
adheridos a las rocas de tiza, cual si fuesen tan sólo
matemáticos símbolos abstractos? ¿No era aquello
como plantas acuáticas, de tiernos temblores y sospechas
apenas fundidas?

Mis ojos
percibieron tan sólo la esponja de rosados matices. ¡Cuán
cerca el abismo,
y cuán lejos!
Podía
estrecharlo en la mano, palparle, mas siempre
se escapaba, siempre ajeno.
De pronto,
intrínsecamente,
el débil anuncio
de una fluctuación.

4

Y supe en seguida que esa
fluctuación
no dejaba de ser solitaria:
Pues fueron
los recuerdos infantiles que causaron un abrir y cerrar de
pestañas,
con frialdad acuática de peces
nocturnos.
Los símbolos matemáticos
ni sirven de agente de caldeo
para nuestra fantasía. Son duras y se arrastran
penosamente como corbatas. Las sospechas inciertas
nunca aceleran los latidos
del corazón. Tan sólo se esconden
entre corrientes cálidas y frías.
Yo seguía contemplando la esponja, suavemente rosada,
seguía contemplando el cerebro desnudo de un hombre que vive,
esa lisa superficie de un abismo que protege
con lisura sus grietas terribles y sin fondo,
y supe de pronto
que era posible ser cruel, y que yo
iba a serlo.

5

El visitante
volvió tarde a mi casa, avanzada la noche. Aún silbaba,
contento
«He conocido
a una chica muy guapa.» Y con una sonrisa:
«¡Ay, qué chica, qué chica!»

OSTRA OPTIMISTA

Ese durar de las especies es insoportable.
Monos que enseñan desde millones de años sus hocicos cansados
y manos alargadas.
Monos que se mueven y saltan, se columpian, se mecen
con la misma sorda inexperiencia de siempre,
atractivos para pulgas desde siempre.
Hormigas que conservan la especie, nada más,
que se nutren, reúnen provisiones y luchan, y todo tan sólo
para transportar blancas larvas y multiplicarse
infinitamente, nada más.
Es insoportable.
Flores —maravillosas, decimos— soberbias, modestas, decimos
—y tiernas—
todo este barullo de raíces absorbentes, sistema vegetativo que
simbióticamente de los minerales se aprovecha,
mariposas, abejas, colibríes;
hasta el agua
cuyas secreciones ornamentales se parecen a la hiel y saliva;
todo, absolutamente todo lo que acostumbra
el ojo humano a la hermosura, es decir, al indiferente desprecio
es insoportable.
Ríos y lagos aturdidos,
recipientes de líquidos inmóviles o movidos, sones armoniosos
de domesticadas riberas y curvas suaves, en la arena, en lo
verde del prado, en los mágicos bosques,
todo molesta, todo oprime con su aberrante armonía,
todo grita —y escuchan— todo truena —y escuchan—
las aguas que arrastran escarchas y piedras, sorprenden,
causan pasmo, producen
rígidas risas en las caras extasiadas.
Es insoportable.
Exuberantes formaciones horizontales,
es decir rocas, pasos estrechos, abismos y cimas en desorden
terrorífico,
causando angustia bajo los astros en el espacio infinito,
por soberbia virtud de la glándula que rige la impotencia,
la metafísica de las corpóreas secreciones.
Es insoportable.
Y después de todo, se acercan,

desmesuradamente satisfechas se acercan y dicen: Nosotros
sabemos.
Hemos explorado la estructura jurídica del universo, y sabemos.
Hemos tragado la filosófica piedra de Salomón, cual si fuese
una simple ostra. Sabemos.
Al ser tragada esta ostra, lo admitimos,
empezó a protestar —«gloglo»— en la garganta.
Mas bebimos, inmediatamente después,
un poco del frío vino racionalista,
y ahora sabemos.
Sabemos, cómo tiene que florecer la naturaleza para ser
una digna hermosura.
Sabemos, cómo tiene que florecer la humanidad para ser
dignamente feliz.»
—Y se tambalean,
borrachos del nauseabundo licor de su imaginación fantasiosa,
con el vientre hinchado por culpa de la ostra optimista,
con ideas tan claras que devoran como el fuego sus ojos
que afanosamente proyectan
el optimismo, la angélica dicha del reconquistado paraíso,
en ese mundo que saben.
Es insoportable.
Mas he aquí
los hombres tiernos y tristes que extinguen la llama extasiada,
los humildes que a nadie molestan con sus hallazgos,
los que comprenden y buscan que se les comprenda,
ridículos, ridiculizados por el saber de los otros.
No temen, porque tienen valor. Mas decid: ¿Hasta cuándo
los sabios de este mundo tolerarán su pesimista presencia?
¿Y si se multiplican, qué sucede?
Porque docenas de millones de tales seres serían,
estoy seguro,
cierta— y absolutamente
insoportables.

AL CUMPLIR LOS SETENTA AÑOS

I

Desde ahora,
todo está cargado de material explosivo.
Los objetos muertos y los objetos vivos

anhelan la descarga.
Un gusano se mece en las ramas, en un hilo invisible,
ensanchándose.
Ya alcanza el tamaño de un perro, y siempre se mece,
repitiendo
el mismo movimiento de mecedora.
Un gorrión sobrevuela mi cuerpo, y su sombra pequeña
ensombrece el sol largas horas:
la fábrica respira
penosamente en las afueras, cual si fuese
la flota entera del Pacífico en la última guerra.
Las gentes se mueven
melancólicamente y portan con cuidado
sus gruesos vientres delante del cuerpo.
El material explosivo los cuaja. Es un ciego. Es la muerte.
Durante mis siete decenios he abrazado esa muerte que
suavemente
roía mis entrañas.
Ahora
la regalo al mundo.
Tiene en este momento
la magnitud de animales antediluvianos. Su piel es cristal
transparente,
una luna infinita.
Contemplo de un modo distinto, escucho, pienso y siento
de otra manera, diferente a cuando tenía
quince, treinta, cuarenta, sesenta y dos años de vida.
Las cosas son más graves que antaño, y tienen más peso.
El viento se convierte en un lienzo casi táctil por cuya superficie
yerran los truenos de tormenta; hasta el agua se trueca
en acero espeso
del que la mirada duramente rebota cual de placa blindada.
El bosque se hace
pétrea niebla, inmóvil, al viento sujeta
y acre a soportar para el ojo.
El ruido casual que produce
un pez al moverse en el agua, resuena
cual duro martillazo sobre un yunque que nunca existiera.
Es tan espeso el sonido
que lo puedo coger con la mano, y su peso es tan grave
cual si fuese
un proyectil dirigido.

También cuando un niño pequeño rasga las cuerdas
del violín con su arco, y suena, y se produce un sonido,
asiré el sonido: es huidizo,
como la lagartija que corre con prisas
por la arena.

II

Y yo pienso:
el camino que atraviesa ese bosque
es una banda de cobre que se adentra en el negro distante.
Sube, pegado al horizonte,
bizarro plumaje de vueltas, atajos y vueltas...
Y yo pienso: la madre con un niño.
Mas imagino tan sólo
el lienzo de un pintor holandés,
no percibo ya seres vivientes. Desvivida es mi alma.
Y yo pienso: alegría.
Me imagino
un delicioso conjunto de colores y sones, colores de papel
y de imprenta,
no de ojo conmovido.
Y pienso finalmente: el amor.
Me figuro
la escala de Jacob, los coros angélicos —el mundo
poderosamente se aleja en tonos amarillos
y azules, azul y amarillo como el mapa—
y vuelvo a pensar: el
amor.
Los caracteres de imprenta se confunden cual niebla
ante mi percepción,
ya deja de ser la palabra una serie de letras, convertida
en sones melodiosos,
anotación musical: como la lagartija, que mirada de cerca
alcanza magnitudes inmensas y crece: sin cesar. Me recuerda
el edificio de la policía: tanto crece.
¿Acaso me busca
la policía (absurdo pensamiento)?
¿Es posible que ella fuera
la imagen de un miedo atroz, algún ser ya divino?
Por vez tercera pienso:
el amor.

Y también imagino
cómo pensamos los hombres: el pensar se parece
a una pluma pequeña que cae.
Esa pluma pequeña
puede recrear nuestro mundo. Esa pluma pequeña
se trueca
en vía láctea
que atraviesa los cielos.
Y vuelvo a pensar por lo tanto: el amor,
lo supremo.
Desde ahora,
el mundo nuevamente está cargado de material explosivo
y todas las formas
brotan exuberantes como plantas allá entre las grietas
disecadas de la tierra.
En las entrañas del mundo
se esconde una orquesta sinfónica, un órgano poderoso.
Por ello
respira penosamente la fábrica en las afueras
de la gran ciudad, cual si fuese
la flota del Pacífico durante la Guerra, en plena batalla,
como coros de órgano gótico y de antigua madera.
Siento que el mundo me pesa
cual lágrima solitaria en mis ojos ya fatigados,
tan lejos está,
y tan cerca.

WITOLD WIRPSZA
POLONIA

¿ERA NEUROTICO SAN IGNACIO DE LOYOLA?

[Ensayo (1) sobre el libro del P. Louis Beirnaert, S. J., *Experiencia cristiana y psicología*] (2)

POR

HUGUES DIDIER

Creemos que es muy difícil, incluso casi imposible, describir con rigor o de manera sistemática tanto la obra y las ideas de Iñigo de Loyola como su vida y personalidad. Las razones son evidentes: hombre de acción, recibió numerosas enseñanzas de la sola experiencia y no tuvo jamás ni gusto ni talento por la abstracción y la especulación. En segundo lugar, le conocemos bastante mal: así, nadie se ha arriesgado todavía a estudiar seriamente el período más fecundo de su vida, su generalato (3). En cambio, los años de formación y su conversión han sido objeto de mucha atención; pero la abundancia de la bibliografía no debe ilusionar: no sabemos quién es él porque demasiados documentos han desaparecido, en caso de haber existido (4).

Las lagunas de las fuentes y de los documentos y los silencios de los historiadores hacen útiles y atractivos, pero peligrosos, los artificios de la imaginación y las enseñanzas de los filósofos; entre los ensayos más sistemáticos y más interesantes escritos sobre la persona de Iñigo de Loyola, y más precisamente sobre su conversión, conviene otorgar un lugar especial al del P. Louis Beirnaert, contenido en el

(1) Este ensayo crítico es un extracto de la tesis hecha por H. Didier bajo la dirección de Robert Ricard, profesor de la Sorbona: *Gloire de Dieu et gloire du monde chez saint Ignace de Loyola*, 1970, 514 pp., mecanografiadas.

(2) *Expérience chrétienne et psychologie*, París, 1964. No citamos aquí sino su traducción: *Experiencia cristiana y psicología*, Barcelona, 1966, traducción castellana realizada por Pedro Darnell. Abreviado: *Experiencia...*

(3) Escribiendo su *Comentario a las Constituciones de la Compañía de Jesús*, 6 tomos, Madrid, 1919-1932, el P. AICARDO ha escrito el libro que más se parecería a una historia del generalato de San Ignacio. Pero su punto de vista es demasiado particular como para hacernos conocer las actividades tan diversas del fundador de la Orden de los Jesuitas.

(4) En caso de que hubieran sido escritos documentos o testimonios coherentes o precisos sobre la tumultuosa juventud de Iñigo de Loyola, no habrían escapado a la mano de quienes deseaban su beatificación, gente de Azpeitia o jesuitas. Véase ADOLPHE COSTER, *Juan de Anchieta et la famille des Loyola*, 1930, páginas 16-17.

libro *Experiencia cristiana y psicología,* obra inspirada por el psicoanálisis freudiano. Si hemos elegido hablar de ella extensamente aquí, es en razón de la tesis que este ensayo desarrolla: el primer ideal de Iñigo de Loyola, es decir, la alianza del honor del mundo y del amor cortés, sería una de las manifestaciones de una perturbación o de un retardamiento de su «inconsciente»; por esto, su conversión estaría acompañada de la curación de un mal psicológico heredado de la infancia. El estudio y la crítica de este libro son evidentemente dificultosos; para comprenderlo totalmente habría que poseer conocimientos que nosotros no tenemos (5).

Experiencia cristiana y psicología es un conjunto de artículos o de estudios sobre diferentes temas; sólo un capítulo habla de Iñigo de Loyola y de su experiencia de Manresa (6), pero todos tratan de las relaciones entre la fe cristiana y el freudismo. La unidad de pensamiento es tal que se podría tomar este libro por un libro único; su lectura integral ayuda mucho a la comprensión del único tema que nos interesa aquí. El P. Beirnaert estima que la experiencia mística y la experiencia de la cura analítica, sin ser idénticas, presentan numerosas analogías; es por medio de ellas que emprende el examen del comportamiento de san Ignacio al principio de su conversión. El autor expresa claramente su punto de vista fundamental a propósito de otras cosas, además de la vida en Manresa, pero no es inútil citarlo aquí:

> Una cura analítica representa una profunda experiencia. Como tal, debe vivirse en el plano espiritual y religioso. Por mi parte, creo más cada día que si se quiere ayudar al penitente hay que pedir consejo a los directores acostumbrados a las experiencias místicas. A un nivel,

---

(5) La lectura de cierto número de obras de Sigmund Freud debería bastar para convencer de que las teorías del médico vienés son singularmente diferentes de la idea que de ellas divulgan la prensa y la literatura de vulgarización; un foso aún más grande separa un conocimiento puramente libresco del freudismo de su conocimiento real, es decir, adquirido en contacto con un enfermo; so pena de ser desconocido, el psicoanálisis no puede ser objeto de un saber teórico; se ve mal cómo podría ser de otra manera; su objeto primero y habitual es y sigue siendo el tratamiento de las enfermedades psicológicas.

La aplicación de ciertos datos del freudismo a dominios como la crítica de arte o el análisis literario plantea o debería plantear delicados problemas de método; no es seguro que el mismo Freud los haya resuelto, ni siquiera visto claramente al escribir obras extrañas a su disciplina original, tales como *Moisés y el monoteísmo* (1939).

Para hablar con propiedad del freudismo se requeriría un conocimiento adquirido al contacto real de su objeto fundamental, la neurosis, la enfermedad mental; por lo mismo, para tener derecho a hablar en nombre del freudismo en dominios como la literatura, habría que añadir a una formación médica otra formación, propiamente literaria.

Es sólo a tal precio que cabe aventurarse a establecer normas para la aplicación de las teorías psicoanalíticas a la crítica de textos.

(6) BEIRNAERT: *Experiencia...*, pp. 247-278.

> sin duda inferior al de las almas de que habla San Juan de la Cruz, se trata de una oscuridad análoga, con la misma impresión de flotar, de ausencia, de ausencia de puntos fijos, de soledad. Igual que Dios, del que es en este caso una imagen, el psicoanalista calla o sólo interviene para destruir todo cuanto se opone, no a la caridad sobrenatural, sino al restablecimiento de la salud (7).

Según el autor, las dos experiencias son análogas, porque tanto la una como la otra exigen una muerte a sí mismo, el abandono y la superación del amor de sí, la renuncia a ese apego narcisista, propio de la infancia:

> La experiencia analítica nos aclara, especialmente en este caso, las exigencias de la voluntad divina... Consentir en convertirse en un adulto representa morir a la necesidad infantil de seguridad, pero al mismo tiempo cumplir la voluntad de Dios y morir al egoísmo. El neurótico siente siempre la tentación de cometer el pecado judaico (8) y negarse a pasar del Antiguo al Nuevo Testamento (9).

---

(7) *Experiencia...*, pp. 74 y 75.

(8) Por «pecado judaico» el autor entiende aquel del que se hizo culpable Israel al no reconocer en el Crucificado al Hijo del Altísimo. Por ese rechazo, se condenaron a permanecer fieles a un tipo de culto en el cual la sujeción a la Ley y el temor de Dios serían predominantes. (Cf. *Epístola a los Hebreos, 7.*)

No llegando a desprenderse de sus pasiones y sus deseos de infancia, evitando pese a sí mismo convertirse en adulto desde el punto de vista psicológico, el neurótico sería, según el P. Beirnaert, particularmente apto a ser iluminado por el misterio de la Cruz; espontáneamente, formas de piedad o de espiritualidad emparentadas con el Antiguo Testamento no dejarían de ejercer su atractivo sobre él, en razón del imperio que conservan sobre él las fuerzas psíquicas peculiares a la infancia.

Si «el neurótico está siempre tentado de cometer el pecado judaico», no resulta de ahí que todos los que han rehusado pasar del Antiguo Testamento al Nuevo sean neuróticos. El evangelio según San Juan dice, claramente además, que Israel ha rechazado a Jesús por motivos religiosos, teológicos, es decir conscientes y razonados *(Juan 10,* 33; *19,* 7).

Sin embargo, es el P. Beirnaert mismo quien establece esta comparación tan poco halagadora para Israel: la religión *análoga* a la neurosis es la de Moisés, desde que no ha reconocido al Cristo; por lo mismo, la religión *análoga* a la salud y a la madurez psicológicas es el cristianismo. Para la humanidad, renunciar a las tinieblas de la infancia es acceder al misterio de Cristo, y así, es dominar el «*Complejo de Edipo*», aunque sea también mucho más.

Estas consideraciones no son una disgresión: el autor razona sobre Iñigo de Loyola exactamente de la misma manera que sobre la humanidad en general; Manresa juega para el penitente de 1522 el rol del Calvario entre la Nueva y la Antigua Alianza; aquí como allá, la madurez y la salud psicológicas, sin confundirse con él, son inseparables del Redentor.

Estas consideraciones permiten también medir la originalidad del pensamiento del P. Beirnaert; no olvidemos que Freud fue un espíritu hostil a toda fe religiosa en nombre mismo de la ciencia que fundó *(El porvenir de una ilusión, Moisés y el monoteísmo).* Más cerca de nosotros se ha escrito una obra que sostiene una tesis psicoanalítica tan opuesta a la de Freud como a la del P. Beirnaert: la religión conforme a las normas de la salud psicológica definidas por la ciencia del inconsciente sería el Judaísmo y no el Cristianismo. Este último sacaría su fuerza en el deseo de olvidar la carne, de evitar el drama «edipiano» y de negar al padre. Ver: ROGER STÉPHANE, «L'univers contestationnaire ou les nouveaux Chrétiens», *Etude psychanalytique,* Payot, 1968, 229 pp.

(9) *Experiencia...*, p. 76.

Sin maduración afectiva, sin renuncia a los deseos y pasiones de la infancia, es difícil, incluso casi imposible, vivir el misterio de la cruz, corazón y cúspide de la vida cristiana; la salud psicológica es indispensable a la santidad, aunque esta última no coincida con aquélla y la trascienda:

> Ciertamente, para el creyente, la religión cristiana no es una psicoterapia, de entender con ello un método para establecer el equilibrio psíquico sin recurrir a un principio trascendente. Pero toda religión envuelve una psicoterapia en la medida en que pone de acuerdo al hombre con las potencias psíquicas y cósmicas que pesan sobre su destino (10).

No habrá plenitud de vida cristiana, no habrá santidad sin equilibrio psicológico, sin unión armoniosa de todas las fuerzas que fundan el ser humano. Para actuar con fruto en el alma, Dios y su gracia deben encontrar un psiquismo naturalmente sano, o en el caso contrario, contribuir a su curación. El capítulo del P. Beirnaert «La experiencia fundamental de Ignacio de Loyola y la experiencia psicoanalítica» (11) nos obliga a creer que el penitente de Manresa pertenecía a la segunda clase de hombres, es decir, a la de los neuróticos, que la generosidad de Dios ha curado (12).

En su opinión, san Ignacio restableció o adquirió su equilibrio psicológico en el mismo instante en que emprendió la única vía que podía conducirle a la santidad, es decir cuando llegó a «discernir los espíritus». Ese momento es un acontecimiento de su vida penitente de Manresa: el día en que descubrió que una visión anteriormente juzgada agradable no podía venir de Dios; el estudio del P. Beirnaert tiene como tema principal lo que la *Autobiografía* nos describe con estas palabras:

> Estando en este hospital le acaeció muchas veces en día claro ver una cosa en el aire junto de sí, la cual le daba mucha consolación, porque era muy hermosa en grande manera. No devisaba bien la especie de qué cosa era, mas en alguna manera le parecía que tenía forma de serpiente, y tenía muchas cosas que resplandecían como ojos, aunque no lo eran. El se deleitaba mucho y consolaba en ver esta cosa; y cuando más veces la veía, tanto más crecía la consolación; y cuando aquella cosa le desaparecía, le desplacía dello (13).

---

(10) *Experiencia...*, p. 336.

(11) *Experiencia...*, pp. 247-278.

(12) Si se acepta la existencia de categorías de humanos tan delimitadas; el freudismo y las escuelas psicológicas nacidas después de él no han logrado, según parece, vencer la incapacidad en la que se encuentra desde siempre la humanidad, de definir las fronteras entre lo «normal» y lo «anormal», la razón y la locura. El drama de Don Quijote no existiría sin esta incertidumbre más vieja que la historia.

(13) *Autobiografía* núm. 19 (Biblioteca de Autores Cristianos, *Obras completas* de San Ignacio de Loyola, 1963, p. 99).

Esta extraña serpiente vestida de luz y de ojos no pudo continuar engañándole tras haber ayunado y rezado, resistido a tantas tentaciones y que la Trinidad le hubo instruido, es la imagen y el misterio de la cruz que le hicieron descubrir en tal prodigio la obra de Satán:

> ... se fue a hincar de rodillas a una cruz que estaba allí cerca, a dar gracias a Dios; y allí le apareció aquella visión que muchas veces le aparecía y nunca la había conocido, es, a saber, aquella cosa que arriba se dijo que le parecía hermosa, con muchos ojos.
>
> Más bien vio, estando delante de la cruz, que no tenía aquella cosa tan hermosa color como solía; y tuvo un muy claro conoscimiento, con gran ascenso de la voluntad, que aquél era el demonio; y así después muchas veces por mucho tiempo le solía aparecer, y él, a modo de menosprecio, lo desechaba con un bordón que solía traer en la mano (14).

He aquí, pues, dos textos que nos hablan del enigma que busca descifrar el P. Beirnaert. Se notará la importancia del tema para el conocimiento de la psicología y de la vida espiritual de Iñigo de Loyola: la visión demoníaca se reproduce muchísimas veces; le parece tan confusa e inasible como insistente; no reconoce en ella al diablo sino después de mucho tiempo y de cambios espirituales; en fin, esta representación tenía tal fuerza que no desapareció inmediatamente después de haber perdido todo atractivo y toda belleza a sus ojos.

La *Autobiografía,* evidentemente, no entrega el secreto de la visión; tal fue, por otra parte, la opinión de un hombre que vivió mucho tiempo con san Ignacio, Polanco (15). Aparición satánica. Pero ¿quién es el diablo? Para el P. Beirnaert, Satán es, según parece, la aptitud que posee todo hombre para rechazar la realidad, y Dios, el que la funda; es, pues, el deseo y el poder de vivir fuera de lo real, en lo imaginario:

> Que la visión alucinante permanezca todavía, a pesar de haber perdido su seducción, es ante todo el signo de que ilustra como un blasón una situación humana fundamental, que deriva del hecho ineluctable de que el hombre ha nacido de la mujer y que permanece constantemente tentado de dominar la desgarradura original de su existencia identificándose, bajo una u otra forma, con el poder imaginario que toma el puesto de ésta en la relación del individuo con el «yo» en el cual se ve alienado (16).

Creemos poder interpretar estas palabras de la manera siguiente: la serpiente cubierta de ojos vista por Iñigo de Loyola encarna el

(14) *Autobiografía* núm. 31 (Biblioteca de Autores Cristianos, *Obras completas* de San Ignacio de Loyola, 1963, p. 105).

(15) *Experiencia...*, p. 252; *Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi,* II, página 527.

(16) *Experiencia...*, p. 273.

rechazo de afrontar las realidades de la existencia humana, de las cuales una de las más duras, la más fundamental y la menos eludible es, según el freudismo, el conflicto afectivo vivido por el niño en sus relaciones con su madre y con su padre. El medio de evitar esta prueba, penosa pero fundadora de la personalidad, y más tarde, de tratar de borrar los vestigios no es nada más que ese poder que posee cada hombre de negar lo real, lo «imaginario». El autor continúa en estos términos el retrato del diablo:

> Que en este caso se trate del demonio, en cuanto precisamente debido a la persistencia de esta relación todas las palabras y frases del discurso humano esforzándose hacia la verdad pueden pervertirse y convertirse en mentira en aquel que es «mentiroso de origen», sólo apelaremos ahora a un testimonio, el del propio Freud, bajo la pluma del cual sobresale por tres veces la palabra «demoníaco» a propósito de la tendencia de los neuróticos a reproducir constantemente los acontecimientos y la situación afectiva de antaño, tendencia que sitúa explícitamente en relación con los juegos del niño que van repitiéndose. Sin pretender establecer aquí un concordismo engañoso, nos limitaremos a anotar de paso esta llamada de Freud a la esfera de lo demoníaco para hacer entender algo de la situación de aquel cuya existencia manifiesta es ese «retorno eterno de lo mismo en la reproducción imaginaria» (17).

El autor aclara, pues, que no identifica al diablo de la tradición católica con lo que Freud llama lo «demoníaco» o poder de negar lo real y de repetir situaciones infantiles mediante la imaginación. Sin embargo, lo uno y lo otro son, según él, análogos y acaso incluso solidarios. No le cabe duda de que la serpiente de luz es la reproducción de una situación vivida por Iñigo niño (18), hecho indiscutiblemente neurótico.

En ninguna parte se deja entender que el penitente de Manresa se ha equivocado al ver en esta visión la obra de Satán. Pero, ya se ha dicho, el hombre niega lo real y se evade en lo imaginario cuando rechaza a Dios tanto como cuando evita las durezas de los conflictos psicológicos de la infancia o de sus secuelas de la edad adulta. Pecado y neurosis, sin ser idénticos, están, sin embargo, emparentados y asociados; su parecido y su unión explican la doble liberación de Iñigo: Dios le ha liberado de las cadenas del diablo, al mismo tiempo que de las de la anomalía mental, es decir, según las consideraciones del autor, de restos tumultuosos de la infancia. Si la civilización o las creencias de su tiempo se hubieran semejado a las nuestras, él habría tenido que acudir tan frecuentemente a un médico psicoanalista como a su

(17) *Experiencia...*, pp. 273-274.
(18) *Experiencia...*, pp. 256, 257, 258.

confesor. Iñigo, le parece, habría tenido la inteligencia de descubrir en los movimientos espirituales de Manresa y en la visión de la serpiente cubierta de ojos las marcas de problemas propiamente psicológicos al lado de las dejadas por Satán, ya que dice la *Autobiografía:* «quiso el Señor que despertó como de sueño» (19):

> Esta última observación —dice el padre Beirnaert—, el despertar como de un sueño, muestra que Ignacio acaba de reconocer el carácter fantasmagórico del mundo en el que se produce la obsesión (20).

Este ensayo no pretende, pues, enseñarnos nada sobre el diablo, salvo sus afinidades y sus semejanzas con las perturbaciones del inconsciente. El psicoanálisis no desmentiría la opinión de san Ignacio sobre la serpiente de Manresa; pero la confirmaría sólo en la medida en que él hubiera entrevisto el concurso y el aporte de fuerzas no sobrenaturales, sino psicológicas.

Satán o y la presencia o la amenaza de una enfermedad mental. Pero la visión poseería significaciones más precisas y más útiles desde el punto de vista del conocimiento de la personalidad y de la vida moral de Iñigo. En primer lugar, representaría el ideal terrestre del caballero y del cortesano, eso que el menor de los Loyola ha buscado en Arévalo y en casa del duque de Nájera: la vana gloria del mundo, el deseo de brillar. He ahí por qué la serpiente está cubierta de miradas y luz; el primer fin de su vida le persigue y le obsesiona tanto más en Manresa en cuanto que él quiere ahora renunciar a ello para seguir al Cristo. La manera en la que creía un poco antes imitar las proezas ascéticas de santo Domingo y de san Francisco muestra la permanencia del espíritu orgulloso de las novelas de caballería:

> De ese modo, la nueva vida que emprende Ignacio es a un tiempo la negación y la prosecución de su antigua vida. Negación marcada por el cambio de naturaleza que sufre la «hazaña»; ésta pasa de mundana a ascética; los vestidos elegantes y cuidadosos del cortesano los reemplaza por la ropa grosera del mendigo; los hechos de armas retumbantes ceden a las mortificaciones. Prosecución en el sentido de que tanto en un caso como en otro se trata siempre de hazañas para distinguirse ante las miradas de los demás.
>
> ¿Cuál es, pues, la significación de ese género de vida?
>
> Fijémonos en primer lugar en el carácter imaginario. Se trata, en efecto, de proyectar una imagen de sí mismo a la mirada. La exis-

(19) *Autobiografía* núm. 25 (Biblioteca de Autores Cristianos, *Obras completas* de San Ignacio de Loyola, 1963, p. 102).

(20) *Experiencia...*, p. 268. El P. Beirnaert desconoce el texto castellano de la *Autobiografía,* de San Ignacio; sólo utiliza la traducción francesa del P. Thiry, el cual interpretó esta frase: «Le Seigneur permit qu'il s'éveilla comme d'un rêve.» *Rêve* en francés tiene un sentido mucho menos extenso que «sueño» en castellano.

tencia intenta fundarse en función del ser visto. Ahora bien, esa imagen de uno mismo en la que se hace presente uno a la mirada se trata exactamente del «yo», en tanto que éste se constituye ante el individuo y para él en la experiencia especular donde se ve cómo siendo a un tiempo el mismo y el otro.

Al decir «se ve», observamos con ello la naturaleza narcisista de la relación que existe entre el individuo y su imagen. La mirada ante la cual quiere «aparecer» es, a fin de cuentas, siempre la suya. Se ve siendo visto por él, como lo demuestra hasta la evidencia la experiencia del espejo, y es en esto donde halla su gozo. Sean cuales sean las miradas ante las cuales desea «distinguirse» no son nunca verdaderamente otro, ya que en ellos y en su mirada es siempre «uno» a quien se ve viéndose. A lo sumo pueden servir de puntos de comparación, de simples términos de referencia, en la medida en que, en la prosecución de una imagen que satisface a la propia mirada, permiten observarse como más agradables (21).

El honor del mundo habría sido, pues, para Iñigo un *falso* ideal social; los hombres capaces de elogiar su coraje y su talento no habrían existido verdaderamente para él, no siendo más que los instrumentos lejanos del culto solitario rendido a sí mismo; habría estado mucho tiempo enamorado de su propia imagen; su elegancia, por no decir su coquetería, sería una de las pruebas (22).

Más allá de la gloria terrestre, la serpiente cubierta de ojos representa esta pasión, tan vieja como la infancia, tan propia a alejarlo de lo real y a encerrarlo en los sueños:

Se trata, en efecto, de una especie de emblema, de un blasón si se quiere que atestigua a un tiempo la mirada, que no es mirada de nadie, para la que se constituye —con esos ojos que no son— la prosecución del poder cuya promesa prefigura —se trata de «el esbozo de una serpiente»— y el esplendor que arrebata —la cosa era «extraordinariamente bella» (23).

La extraña aparición de Manresa nos enseñaría, en fin, bastantes cosas sobre la sexualidad de Iñigo; de hecho, ya hablábamos de ella a propósito del honor del mundo, que no sería sino uno de los aspectos de sus tendencias narcisistas. La serpiente de innumerables ojos vagos y brillantes es un «fantasma fálico». Pero esta visión es falsa e irreal a un segundo grado, pues ni siquiera reproduce un objeto existente. No se trata del falo de un hombre. Es, pues, a título peculiar, el emblema de lo imaginario.

---

(21) *Experiencia...*, pp. 256-257.

(22) *Monumenta Ignatiana, Scripta de Sancto Ignatio,* I, p. 595. RAHNER: *Ignacio de Loyola,* Bilbao, 1962, p. 67. LETURIA: *El gentilhombre Iñigo López de Loyola,* p. 82.

(23) *Experiencia...*, p. 261.

> Cabe ir más lejos y ver en la serpiente ese fantasma fálico con que (el niño) viste ridículamente de algún modo la figura materna cuando ésta ha podido confrontarse en su experiencia con la figura masculina. No queda en pie, no obstante, más que lo que éste vuelve siempre a la potencia sentida como tal —no decimos reconocida— cuando la madre se niega en la fase oral (24).

Todo niño tendría tendencia a asimilar el seno maternal al falo, a atribuir a su madre la potencia simbolizada por el miembro viril. Esta confusión sería para él el medio de defenderse contra la emoción provocada por dos experiencias (o más bien su reminiscencia): el destetamiento («la madre se rehúsa en el estadio oral») y el descubrimiento del dimorfismo sexual. En Iñigo esta representación habría adquirido una fuerza y una duración excepcionales, y es por lo que habría vuelto, bajo la forma de la alucinación descrita por la *Autobiografía* en 1522, a la edad de treinta años (25).

La serpiente representaba a su madre por varias razones: su aparición es intermitente, como la del primer ser encontrado por el recién nacido, como la del primer objeto que descubre: el seno. La alternancia de las consolaciones y las desolaciones no tendría, por otra parte, un significado muy diferente a esta visión; por sus ayunos prolongados, él reviviría de cierta manera una de las primeras experiencias de la humanidad: el estado de dependencia absoluta de todo niño pequeño hacia quien le alimenta:

> Ya que si la visión manifiesta alguna cosa, es algo que le atañe a él, a saber su *dependencia* con relación a ella. «Hasta entonces, relata inmediatamente después, había vivido, por decirlo así, en una alegría que no se contradecía», y he aquí una ruptura: algo se ma-

---

(24) *Experiencia...*, p. 261. Se trata de lo que Freud llama «die Verleugnung», lo cual LAPLANCHE y PORTALIS, en su *Vocabulaire de Psychanalyse*, 1967, p. 115, describen así: «Le mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante, essentiellement celle de l'absence de pénis chez la femme.»

«Die Verleugnung»: «denegación, reniego, disimulo, desmentida, mentís» (Wörtebuch des Spanischen und Deutschen Sprache, von Rudolph Slaby und Dr. Rudolph Grossmann, tomo II, Barcelona, Herder, 1967, p. 1160).

Así como Freud lo intenta comprobar en sus obras (véase *Obras completas* de Sigmund Freud, Madrid, 1948, traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres, sobre todo tomo II, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, pp. 365-401, e *Historiales clínicos*, pp. 509-741), el fantasma de la «mujer fálica» o de la «madre fálica» engendra o acompaña, como síntoma, muchísimas neurosis o perversiones, entre las cuales hay que notar la homosexualidad. La mala salud psicológica de Ignacio de Loyola en Manresa podría conmover, si por lo menos se cree en lo que dice el padre Beirnaert.

(25) Se puede interpretar como un simple error o descuido de Gonçalves da Cámara la primera línea de la *Autobiografía*, porque en Manresa Ignacio ya tendría treinta años de edad (*Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pp. 76-77).

nifiesta a su vista, luego desaparece y se encuentra presa de movimientos contrarios. ¿De qué se trata, pues?

Esta alternancia de placer y tristeza experimentada en la propia alternancia de la presencia y de la ausencia hace pensar, de una manera invencible, en la experiencia que relata Freud de aquel niño que supera el malestar que le causa la desaparición de su madre, reproduciendo mediante un juego simbólico la alternancia de la desaparición y de la reaparición. Con la diferencia esencial de que en el caso de la reproducción simbólica, el niño es activo, mientras que Ignacio es pasivo: soporta. De ahí la hipótesis: la dependencia de Ignacio con respecto a la visión ¿no manifestaría algo que es incapaz de reconocer y en la que se encuentra implicada su relación con su madre? (26).

La alternancia de los sentimientos sufridos por el penitente de Manresa reproduce la que sentiría todo recién nacido hacia su madre:

Al principio y durante el transcurso de los primeros meses, el problema de un fundamento de la existencia no se plantea. Existe una totalidad de existencia entre la madre y el hijo. Surge algo nuevo cuando la madre se niega a la llamada del niño. La existencia vacila, ya que se siente como si la pusiera en peligro aquello mismo que hasta ahora la sostenía, a saber, la madre. Es la angustia de la fase oral, que se funda sobre una ruptura primordial en el seno de una existencia hasta entonces una consigo misma. De ahí el sentimiento de un «poder», tan pronto benéfico por su presencia, tan pronto maléfico en su ausencia, del que se depende en la existencia (27).

El juego del escondite de la serpiente cubierta de ojos probaría que, sin saberlo, su alma seguía prisionera de la infancia. Si comprendemos bien los textos del P. Beirnaert, citados anteriormente, no se puede dudar del arcaísmo o del infantilismo del fantasma: la figura materna, todopoderosa como el sol para dar o quitar la vida, domina aún el paisaje interior de Iñigo.

Antes de Manresa, su vida sexual habría sido a la vez pobre, primitiva e irreal; la muerte prematura de su madre, Marina Sáenz de Licona (28), le habría marcado con un cuño funesto. En efecto, tal duelo condujo al pequeño Iñigo a dirigir todo su afecto a la bella y joven mujer que acababa de llegar a la vieja «casa solar»: Magdalena de Araoz, su cuñada, la esposa de su hermano Martín García. Fue ella quien lo educó. Se puede lamentar que el P. Beirnaert no haya juzgado útil extenderse sobre la naturaleza del afecto que sentía el menor de los Loyola hacia su cuñada. La esposa de Martín García juega para él el rol maternal. A cambio, el niño la quiere mucho, pero no logra ver en ella una madre; parece incluso que haya temido

(26) *Experiencia...*, p. 253.
(27) *Experiencia...*, p. 257.

las incertidumbres o la ambigüedad de sus sentimientos. «La impresión que la cuñada hacía en Iñigo —escribe el P. Hugo Rahner— nos es conocida por un pequeño hecho que ocurre años más tarde. San Ignacio cuenta un día a un novicio belga que una imagen de la Santísima Virgen ante la cual él acostumbraba rezar las horas diurnas del Oficio Parvo le recordaba tanto, por su belleza, a su cuñada, que esto le turbaba en sus oraciones, y que para terminarlo había pegado una tira de papel sobre la cara de la imagen» (28).

> Nos parece más significativo el estilo mismo de la existencia de Ignacio a partir de la pubertad. Habiendo perdido a su padre a la edad de catorce años, partió en calidad de paje para la Corte de Castilla. Allí leyó las novelas de caballería, muy en boga por aquella época, especialmente Amadís de Gaula, que narraba las aventuras del joven Amadís, fiel al rey Lisuarte y a su dama Oriana. Aquello fue para el adolescente una especie de cristalización: adopta el ideal del amor cortesano. Sus biógrafos hacen resaltar el amor que puso en una princesa de alto linaje —quizá la pequeña infanta Catalina, hija de Juana la Loca y secuestrada con ella— y de las proezas que soñaba realizar en su servicio (29).

¿Por qué «más significativo» que sus relaciones con Magdalena de Araoz? Porque el amor cortés, como el honor mundano, es un juego de la imaginación, tanto más bello en cuanto contradice las realidades de la vida social; la gloria de Amadís es tan lejana e irreal para Iñigo como la mano de la infantita. Ambas quimeras sirven a su deseo de contemplarse a sí mismo. Más allá de aquella que él ama, porque su rango le prohíbe para siempre alcanzarla, busca sin saberlo un fantasma: el rostro de su madre.

Cuando Dios le hizo descubrir a Satán tras la serpiente de luz se habría derrumbado ese mundo de sueños venidos de la infancia, además de removidos por las novelas de caballería: la conversión a la gracia no podría ser sino una conversión a las realidades:

> La escena es ejemplar incluso en su distribución espacial: él, Ignacio, individuo a quien acontece todo eso; ante él, la cruz que representa la muerte que conduce a la vida; y la cosa hermosa que representa el poder imaginario al que antes se encontraba ligado; y más allá, en la negación de toda representación, Dios. Es entonces cuando, ante la cruz que le representa a él mismo como muriendo al mundo en la identificación a Jesucristo, y reconociendo a Dios en

(28) H. RAHNER: *Ignace de Loyola, Correspondance avec les femmes de son temps,* traducción francesa; sobre su madre: I, p. 190; sobre su cuñada, I, páginas 191-195. Véase también: LETURIA: *El gentilhombre Iñigo López de Loyola,* pp. 49-160.

(29) *Experiencia...,* p. 254.

la acción de gracias, como Aquel que le libera de la seducción del poder imaginario, reconoce al mismo tiempo en la visión alucinante «al padre de la mentira», y le da su nombre: «el demonio» (30).

Habría, pues, recibido de Dios un sentido superior de las realidades, la fuerza de abjurar las falsas beatitudes de su imaginación y la de morir a su pequeño mundo cerrado de niño caballero:

> Las relaciones que sostiene Ignacio con Aquel a quien denomina Dios están fundadas precisamente sobre la negación misma de su poder imaginario y sobre el reconocimiento de esto: nada espero de él mientras permanezco precisamente suspendido a semejante poder. Se descubre como no teniendo nada que dar en ese plano. Y es entonces cuando es reconocido en su mismo ser (31).

Dios sería así aquel que no tiene nada que dar a los hombres que pueda parecerse a la felicidad, conocida una sola vez únicamente en el seno materno, y aquel que decepcionaría y mortificaría para siempre los deseos de lo irreal. El P. Beirnaert prosigue en estos términos:

> A partir del momento en que Ignacio da ese paso en una abnegación radical, entra en una nueva relación con ese mismo mundo y con el conjunto de la representación. Lejos de buscar en los ejercicios religiosos una seguridad obsesionante, va a empeñarse en la vida histórica de su tiempo. Fundará una orden religiosa caracterizada, precisamente, por eso que rompía con toda una tradición, a saber: el renunciamiento a poner en el centro de la vida la celebración litúrgica y la participación, lo más intensa posible, al movimiento científico y literario de la época (31).

La ausencia de coro, la participación activa en la vida cultural, la «contemplación en la acción», tales serían las marcas distintivas de la Compañía de Jesús y de su espiritualidad en relación a las Ordenes monásticas y las prolongaciones directas de una peculiaridad del itinerario personal de su fundador: su conversión, mediante la cual Dios habría instaurado en él un sentido superior de las realidades, es decir, destruido el atractivo de la «potencia imaginaria» y al mismo tiempo el poder de Satán. ¿Hay que deducir que otros santos no han gozado de la misma gracia, que no han llegado a «la negación de la potencia imaginaria», y que, por lo tanto, sus discípulos tendrían tendencia a buscar en el oficio «alguna seguridad obsesionante»? (32).

El estudio del P. Beirnaert posee dos cualidades, tan grandes la

---

(30) *Experiencia...*, p. 273.
(31) *Experiencia...*, p. 275.
(32) La ausencia de coro en la Compañía de Jesús se explica más por las exigencias prácticas de una vida apostólica activa que por los caracteres propios a la espiritualidad ignaciana. Contrariamente a lo que podría hacer creer el padre Beirnaert (texto de la nota 31), San Ignacio amaba mucho la liturgia y no renunció sino lamentándolo al coro y al oficio de los monjes; no se encuentra

una como la otra: no sólo renueva profundamente la imagen de ese santo sobre el que tanto se ha escrito, sino también hace participar a este hombre del siglo XVI en una de las más grandes polémicas espirituales de nuestro tiempo: ¿ha tenido razón Freud al condenar toda religión? ¿No habría formas de vida cristiana más fuertes que las críticas de *Moisés y el monoteísmo* y *El porvenir de una ilusión*? ¿La fe de Iñigo de Loyola no podría servir de modelo a alguna de ellas?

> Tal relación a Dios no está en absoluto marcada por esa ambivalencia que veía Freud en el fondo de todas las religiones, ya que sobrepasa, negándola, la relación imaginaria, que es la fuente de toda ambivalencia. No es, precisémoslo, que el individuo pueda instalarse jamás en ella de una vez para siempre. Sería interesante relatar ahora otras experiencias que hizo Ignacio hacia el final de su vida y en las cuales se capta el juego de esa ambivalencia en el curso de un devenir que desemboca finalmente en una unidad, que es de un modo idéntico liberación de la relación imaginaria y descubrimiento del mismo ser mismo de Dios. No nos es posible. Pero muestran la posibilidad constante de un movimiento mediante el cual el individuo religioso pasa de la imagen al ser en su relación a Dios (33).

«La experiencia fundamental de Ignacio de Loyola y la experiencia psicoanalítica» no refleja solamente los compromisos de su autor tanto respecto a la Iglesia y la Compañía de Jesús como respecto al psicoanálisis, que él ejerce; en verdad, este ensayo no se comprendería sin una cierta manera de leer los textos de la *Autobiografía.*

Como muchos otros comentaristas de la vida de san Ignacio, el P. Beirnaert es muy sensible a la evocación del ideal cortés del lector de *Amadís*, al amor novelesco e irrealizable de la moda antigua:

> Y de *muchas cosas vanas* que se le ofrecían, una tenía tanto poseído su corazón, que luego embebido en pensar en ello dos y tres y cuatro horas sin sentirlo, imaginando lo que había de hacer en servicio de una señora, los motes, las palabras que le diría, los hechos de armas que haría en su servicio. Y estaba con esto tan envanecido, que no miraba cuán imposible era poderlo alcanzar; porque la señora no era de vulgar nobleza: no condesa, ni duquesa, mas era su estado más alto que ninguno destas (34).

---

en las *Constituciones* ninguna voluntad de «romper con toda una tradición»; él fue fiel a las enseñanzas de las Ordenes creadas en la Edad Media en la medida de lo posible.

Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi, II, p. 337: «... si yo siguiese mi gusto y mi inclinación, yo pondría choro y canto en la Compañía; mas déxolo de hacer porque Dios nuestro Señor me ha dado a entender que no es ésta su voluntad, ni se quiere servir de nostros *(sic)* en choro, sino en otras cosas de su servisio *(sic)*.»

(33) *Experiencia...*, p. 275.

(34) *Autobiografía* núm. 6 (Biblioteca de Autores Cristianos, *Obras completas* de San Ignacio, 1963, p. 91). GREGORIO MARAÑÓN: *Notas sobre la vida*

En un tiempo que ignoraba todas las diversiones a las que nos ha acostumbrado la electricidad, en que los mismos libros eran raros, un hombre lleno de vitalidad, pero obligado a permanecer en cama no podía sino soñar despierto; su época era, en su vida cotidiana, más apagada que la nuestra; la longitud y la irracionalidad de las novelas de caballería acaso dan una prueba. No se trata, desde luego, de negar la fuerza de la imaginación en Iñigo de Loyola; pero ésta no tiene nada de excepcional ni de enfermiza.

La dama de sus pensamientos ha existido. Aunque los historiadores no hayan llegado a identificarla de manera cierta (35), complace imaginar al joven paje cuando la ve en el castillo de Tordesillas, donde su madre, Juana la Loca, la guarda recluida en su soledad, con ocasión de una visita de su noble protectora, María de Velasco (36).

La *Autobiografía* no nos da este detalle novelesco para describirnos su vida sentimental o para informarnos sobre su sexualidad. La intención del texto es simplemente hacernos entrever las quimeras de su espíritu antes de su conversión, evocando rápidamente la más característica: la infantita de Castilla, como el honor mundano, pertenece al registro de las vanidades, «de muchas cosas vanas». Este pasaje no pretende enseñar nada sobre el tema que interesa al P. Beirnaert.

Tal hecho ilustra el carácter común de todos los textos que poseemos sobre la vida de san Ignacio: no han sido escritos para historiadores, ya que su meta es menos instruir que edificar; si son verídicos, no pueden sin embargo, ser más que elípticos o mudos sobre muchos temas. San Ignacio no se decidió a hacer el relato de su existencia pasada al P. Luis Gonçalves da Cámara sino en circunstancias muy particulares: había querido estimular al portugués mostrándole cómo Dios venció en él el apego al honor mundano (37).

El no podía hablar de su vida sin que lo empujaran a ello sus compañeros y lo constriñera Dios; su empleo del tiempo y su cargo de general le prohibían ciertamente extender el relato de hechos fútiles o secundarios a sus ojos, de esos que son de ordinario tan preciosos para el biógrafo y el psicólogo; en conciencia, debía mostrar la omnipotencia de la gracia para metamorfosear el alma de un pecador, no

---

y la muerte de San Ignacio de Loyola, Archivum Historicum Societatis Iesu, número 25 (1956), p. 136: «El peligro de los libros de caballería estaba más en su erotismo, que precisamente por no ser descarado sino envuelto en retórica sentimental, era, dicen, más cautivante que la descarnada obscenidad.»

(35) ¿Quién era esa princesa? Resumen de las hipótesis hasta hoy propuestas en la *Autobiografía (Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, nota 7, p. 91).

(36) H. RAHNER: *Ignacio de Loyola,* Bilbao, 1962, pp. 52-53. *Ignace de Loyola, Correspondance avec les femmes de son temps,* tr. francesa, I, pp. 84-85.

(37) Prólogo de LUIS GONÇALVES DA CÁMARA *(Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 86).

ocultando nada de su juventud tumultuosa. Pero sin insistencia, sin complacencia, por miedo de escandalizar a sus compañeros. Al principio, en su boca, el relato es un resumen censurado; al final, es un texto arreglado por un redactor, al parecer, más preocupado por el prestigio del santo que el santo mismo. Según el P. Dalmases, la *Autobiografía* no muestra ninguna huella evidente de omisión, excepto en su comienzo; para este conocedor está claro que Gonçalves da Cámara no ha querido repetir todo lo que le había confiado su maestro sobre los años anteriores a su conversión (38).

¿Cómo pretender en tales condiciones conocer seriamente los grandes rasgos de la psicología sexual de Iñigo de Loyola?

De los treinta años, el jesuita portugués no ha querido relatar sino la parte espiritual, los ideales; la narración se abre con la evocación de un vicio que no es carnal: la pasión de la gloria del mundo:

> Hasta los veintiséis años de su edad fue hombre dado a las vanidades del mundo, y principalmente se deleitaba en ejercicio de armas, con grande y vano deseo de ganar honra (39).

El único amor evocado es un sueño inaccesible y, como la defensa heroica pero inútil de Pamplona, una de las «vanidades» del lector de *Amadís,* del caballero, del cortesano. Por sus omisiones, Gonçalves da Cámara ha aumentado probablemente la parte del espíritu a costa de la de la carne, favorizado el honor del mundo en detrimento de la sexualidad.

Los demás testigos no permiten creer al joven vasco vuelto tan exclusivamente hacia una forma ideal de amor:

---

(38) Introducción del padre DALMASES *(Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 74):

> ¿Poseemos íntegro el relato ignaciano? No hay indicios para dudar de ello. En el cuerpo de la narración no hay ninguna señal de omisión o corte, y el final revela a las claras el apresuramiento con que Ignacio tuvo que dictar sus memorias ante la inminente partida de Cámara. Sólo podemos conjeturar que falta algo al principio, ya que San Ignacio contó a su confidente «toda su vida y las travesuras de mancebo, clara y distintamente con todas las circunstancias», y Cámara encierra todo este período de la juventud de Iñigo en la afirmación general: «Hasta los veintiséis años de su edad fue hombre dado a las vanidades del mundo, y principalmente se deleitaba en exercicio de armas, con grande y vano deseo de ganar honra.» ¿Por qué no puso por escrito el padre Cámara los pormenores de la juventud de Iñigo? No cabe otra explicación sino que el respeto y piedad filial le detuvieron de dar publicidad a lo que el santo con tanta sencillez no había tenido inconveniente en manifestarle.

(39) *Autobiografía (Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 89).

Auiendo sido antes hasta aquella hora combatido y vencido del viçio de la carne (40).

Ni se guardaba de pecados; antes era specialmente trabieso en juegos y cosas de mujeres y en rebueltas y cosas de armas (41).

Por respeto y por pudor, el P. Luis Gonçalves da Cámara no ha descrito lo que él llama sus «travesuras de mancebo» (42); el P. Beirnaert no atribuye apenas importancia a los documentos que hablan de la sensualidad y no los comenta:

Esta vida cortesana ordenada totalmente alrededor del ideal cortés, corría pareja con unas costumbres menos modosas. Era, escribe uno de sus biógrafos, «muy dado al juego, a las mujeres y a los duelos» (43).

Seguramente al psicoanalista no le ha impedido desarrollar el tema el mismo motivo que al redactor de la *Autobiografía;* la serpiente cubierta de ojos parece ser, ciertamente, un dato más sugestivo sobre la sexualidad de Iñigo que las indicaciones muy generales sobre el desorden de sus costumbres antes de su conversión; pero eso no es esencial; acaso lo que le disuade de atribuir alguna importancia a este dato biográfico es su origen; no procede del discurso de Iñigo sobre sí mismo; para el psicoanalista, la palabra de los testigos no tiene el valor de la del hombre, del paciente: un relato autobiográfico es, entre todos los géneros literarios, el menos alejado del discurso que pronuncia el psicoanalizado extendido en el diván (44).

La mutilación del comienzo del texto de la *Autobiografía,* que ha señalado el P. Dalmases, es inteligente y no arbitraria; manifiesta la intención del redactor, que ni quiere mentir ni deformar los hechos, pero juzga útil no referir nada que pueda destruir el prestigio del fundador. Ahora bien, el P. Beirnaert no ha visto las huellas de la censura del portugués:

Se trata, por lo tanto, de un texto redactado por un confidente que gozaba fama, por otra parte, por su objetividad y la fidelidad de su memoria. Disponemos además de otras dos fuentes de informes que se refieren a los acontecimientos de aquella época: una extensa carta del padre Láinez respecto al padre Ignacio, dirigida en 1547 a Po-

---

(40) *Monumenta Ignatiana, Scripta de Sancto Ignatio,* I, p. 101.

(41) *Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi,* I, p. 154. POLANCO: *Chronicon Societatis Iesu,* I, p. 10: «satis liber in mulierum amore».

(42) Prólogo de LUIS GONÇALVES DA CÁMARA *(Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 87).

(43) *Experiencia...,* p. 254.

(44) SIGMUND FREUD: *Obras completas,* Madrid, 1948, tomo II *(Introducción al psiçoanálisis),* p. 61: «El tratamiento psicoanalítico se limita exteriormente a una conversación entre el sujeto analizado y el médico. El paciente habla, relata los acontecimientos de su vida pasada y las impresiones presentes, se queja y confiesa sus deseos y sus emociones.»

lanco, por aquel entonces secretario de la Compañía, y un sumario español sobre el origen y los progresos de la Sociedad, redactado algunos meses más tarde por el propio padre Polanco. Ahora bien, esos documentos confirman la relación de Cámara, a pesar de que están muy lejos de explicar el desarrollo de los hechos con la firmeza de expresión que comporta el relato recogido de los propios labios de Ignacio (45).

Pero precisamente la frase del «Sumario español», de Polanco, citada anteriormente (46), resume una parte omitida de la *Autobiografía* y prueba que indirectamente, por sus silencios, el redactor no ha sido «objetivo»; el texto biográfico censurado ya no posee su significación primitiva.

La imagen que el P. Beirnaert ha esbozado de la sexualidad de Ignacio de Loyola es conforme paradójicamente con la que deseaba dejar Gonçalves da Cámara: ninguna de las dos hace apenas lugar al pecado de la carne; pero allí donde el portugués del siglo XVI tolera una rápida evocación del amor cortés, ciertamente marcado de vanidad, pero también de nobleza de alma, de cultura, de finura, el francés del siglo XX ve un índice suplementario y acaso decisivo de perturbación psicológica, de alejamiento de lo real; tener en cuenta al redactor del «Relato del peregrino» permite sacar a Iñigo de las novelas y de los sueños para conducirle a casa de su amante o de la cortesana. La serpiente de Manresa puede cobrar entonces, como sentido principal, el que le da el penitente por fidelidad innata a los símbolos bíblicos y cristianos. En una palabra: es difícil ver un alma todavía vuelta hacia la infancia o indispuesta por las realidades de la vida en ese hombre joven activo y valiente, que juega un papel político, que se bate contra los «comuneros» (47) y contra los franceses (48).

Pese a su ingeniosidad, el ensayo del P. Beirnaert sufre de las lagunas de las fuentes tanto como los demás escritos biográficos sobre san Ignacio; la naturaleza de los documentos llegados hasta nosotros le ha escapado completamente. En definitiva, este texto apasionante enseña menos sobre la sexualidad de Iñigo y sobre su experiencia espiritual y «psicoanalítica» de Manresa que sobre las ideas filosóficas y teológicas de su autor, sobre su intento de establecer puentes entre

---

(45) *Experiencia...*, p. 251.

(46) *Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi*, I, p. 154.

(47) POLANCO: *Chronicon Societatis Iesu*, I, p. 13. H. RAHNER: *Ignacio de Loyola*, Bilbao, 1962, p. 67.

(48) POLANCO: *Chronicon Societatis Iesu*, I, p. 14. *Autobiografía* núm. 1 (*Obras completas* de San Ignacio, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 89).

la experiencia del analizado y la del místico, entre la vida espiritual y el freudismo.

El autor no pretendía hablar más que de la experiencia de la conversión; le ha faltado tiempo para hablar de otras representaciones, además que de esa serpiente, de otros períodos que Manresa, ya que escribe:

> Habría lugar, desde luego, para proseguir detalladamente la confrontación de la teoría psicoanalítica y de la experiencia ignaciana (49).

En ninguna parte aborda este tema tan importante: ¿por qué la mística ignaciana ignora totalmente la «nupcialidad»?; ¿qué lazo establecer entre tal «rasgo» distintivo y la sexualidad vivida por el santo antes de su conversión? (50). Pero implícitamente, a no dudarlo, el P. Beirnaert habla ya de su espiritualidad y de los *Ejercicios* al escribir este ensayo. Para él, como para la unanimidad de los autores, la experiencia vivida en Manresa es la experiencia fundadora de los *Ejercicios* (51); porque la renueva, un retiro, según el librito, debería ser siempre una experiencia mística (52). De ahí esta pregunta: ¿Los *Ejercicios* tienen por centro, como la vida penitente de san Ignacio, según el P. Beirnaert, la «negación de la potencia imaginaria»? (53).

Dos respuestas aparentemente contradictorias se ofrecen espontáneamente al espíritu: por una parte, el carácter «realista» de los *Ejercicios:* por la «Elección», el retirado debe comprometer efectivamente su vida, escoger un «estado de vida» a la luz de la fe, pero también gracias a la de su razón (54). Por otra parte, la imaginación, es decir, aquí, el poder de representarse objetos no pertenecientes al dominio habitual de los sentidos, de la percepción, juega durante esas cuatro semanas un papel preponderante, esencial, irremplazable; sin ella no habría ni meditación ni retiro; los *Ejercicios* serían impracticables sin «composición de lugar». Y san Ignacio no echa mano de la simple facultad de reproducir imágenes o experiencias de la vida cotidiana; quiere servirse de verdaderos «sentidos espirituales», capaces de hacer reales situaciones que ningún hombre vivo podría conocer; por ejemplo, el infierno:

---

(49) *Experiencia...*, p. 276.

(50) Véase R. RICARD: *Estudios de literatura religiosa española*, p. 150.

(51) *Experiencia...*, p. 248. Edición francesa, p. 293: «Cette expérience fondatrice d'où Ignace a tiré ses *Exercices Spirituels.*»

(52) Por eso muchos se han empeñado en cotejar los Ejercicios Espirituales y las tres «vías místicas». FESSARD: *La dialectique des Exercices Spirituels*, I, página 32.

(53) *Experiencia...*, pp. 273 y 275.

(54) *Ejercicios*, núms. 170-189 (Biblioteca de Autores Cristianos, *Obras completas*, pp. 232-235).

El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno... El primer puncto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y las ánimas como cuerpos ígneos. El segundo, oír con las orejas llantos, alaridos y blasfemias contra Cristo nuestro Señor y todos sus santos. El tercero, oler con el olfato humo piedra azufre, sentina y cosas pútridas (55).

Los «cinco sentidos» o la imaginación se hacen capaces de llenarse de Dios, tras haber entrevisto la profundidad y el horror del infierno; gracias a ellos, Cristo se hace presente a los retirados:

...ver con la vista imaginativa sinagogas, villas y castillos por donde Christo nuestro Señor predicaba (56).

Y sigue:

...oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, del ánima y de sus virtudes y de todo, según fuere la persona que se contempla refletiendo en sí mismo y sacando provecho dello (57).

Tal «aplicación de los sentidos» es un ensanchamiento o una profundización de las dos meditaciones precedentes sobre la Trinidad decidiendo la Encarnación del Verbo y sobre la natividad (58); esas personas, que uno debe esforzarse en conocer así, son el Padre, el Hijo y el Espíritu, y las de la Sagrada Familia.

Sobre este punto, como sobre tantos otros, los *Ejercicios* presentan numerosas analogías con la experiencia de Manresa; el retirado debe esforzarse en «imaginar», en representarse la fealdad de Satán, a fin de hacerse capaz de entrever, por los mismos medios, la belleza y la dulzura de Dios; su poder de representación de objetos extraños a la percepción habitual de los sentidos no es abolido, sino transformado, convertido.

Igualmente, el reconocimiento de la fealdad demoníaca de la serpiente cubierta de ojos, el pesar de haber sido engañado por el diablo, el rechazo de esta representación no constituyen el fin de las «visiones» o de las «alucinaciones» de Iñigo:

(55) *Ejercicios,* núms. 65-68 *(Obras completas...,* Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 214).
(56) *Ejercicios,* núm. 124 *(Obras completas...,* Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 218).
(57) *Ejercicios,* núm. 124 *(Obras completas...,* Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 233).
(58) *Ejercicios,* núms. 101-109 *(Obras completas...,* 1963, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 220-221).

> Así que, estando en este pueblo en la iglesia del dicho monasterio oyendo misa un día, y alzándose el Corpus Domini, *vio con los ojos interiores* unos como rayos blancos que venían de arriba..., estando en oración, *veía con los ojos interiores* la humanidad de Cristo, blanco no muy grande ni muy pequeño, mas no veía ninguna distinción de miembros. Esto vio en Manresa muchas veces: si dijese veinte o cuarenta, no se atrevería a juzgar que es mentira. Otra vez lo ha visto estando en Jerusalén, y otra vez caminando junto a Padua (59).

Para él tales percepciones sobrepasan la experiencia habitual de los sentidos; no puede ver la humanidad o la divinidad de Cristo sino con una mirada espiritual, «con los ojos interiores». Por otra parte, se trata, ciertamente, de percepciones y no de construcciones de su pensamiento, puesto que él no juega en ellas más que un papel puramente pasivo, que no puede decidir ni el momento ni la frecuencia de tales representaciones, ni su contenido; su imprecisión pudiera hacer creer que son «abstractas» o «intelectuales». Pero sería un error; los miembros de Cristo o de Nuestra Señora (60) se dejan captar tan mal como los innumerables ojos de la serpiente diabólica, de los que tampoco se puede hablar propiamente (61).

Dios no ha destruido, sino transformado su imaginación; la relación que sostiene Ignacio con aquel que nombra Dios» no parece aparentemente fundarse sobre lo que el P. Beirnaert llama «la negación de su potencia imaginaria» (62). Satán ha tenido que borrarse ante la Santísima Trinidad, pero su viva sensibilidad, su poder de representar objetos ajenos a la realidad cotidiana y a la experiencia habitual de los sentidos no han desaparecido. Ahuyentando con su bordón, por desprecio, la visión del reptil diabólico, él no creía verosímilmente manifestar más que el despecho de haber sido engañado por Satán, y de ninguna manera el de saberse víctima de alucinaciones; juzgarlo de otro modo sería presumir en él una forma de racionalismo y sobre todo una inquietud respecto a la salud mental y la anomalía psicológica, perfectamente ajenas a su siglo, pero características del nuestro (63).

---

(59) *Autobiografía,* núm. 19 *(Obras completas...,* 1963, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 104).

(60) *Autobiografía,* núm. 29 *(Obras completas...,* 1963, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 104): «Veía... la humanidad de Cristo..., mas no veía ninguna distinción de miembros... A nuestra Señora también ha visto en símil forma, sin distinguir las partes.»

(61) *Autobiografía,* núm. 19 *(Obras completas...,* 1963, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 99). Esta imagen parece más bien confusa: «No devisaba bien la especie de qué cosa era, mas en alguna manera le parecía que *tenía forma* de serpiente, y tenía muchas cosas que resplandecían *como ojos, aunque no lo eran.*»

(62) *Experiencia...,* p. 275.

(63) Reencontramos el difícil problema de la delimitación de las fronteras

En conclusión, Dios no ha abolido la sensibilidad y la imaginación, que sabemos suyas (64); ellas no contradicen su sentido de la organización y del método, tan visibles en los *Ejercicios* como en las *Constituciones;* su sentido de las realidades tanto espirituales como políticas, manifiesto en su generalato, en la medida en que podemos pretender conocerlo; igualmente, Dios no ha abolido tampoco su primer ideal, su sed de honor mundano, que con razón el P. Beirnaert une al atractivo de todo lo que brilla, al encanto y a la seducción de todas las creaciones de la imaginación (65); la gloria humana debía poco a poco cambiarse, en sus pensamientos y en sus deseos, en gloria de Dios.

Traducción del francés:
Julio Miranda

HUGUES DIDIER
6, quai de France
38 GRENOBLE

de lo «anormal» y lo «normal»; la cultura intelectual del siglo XX tiene a menudo tendencia a ver algo «patológico» por todas partes, desde que se franquean los estrechos límites de las certezas de las ciencias de la naturaleza o las evidencias de las percepciones sensibles. No ha sido siempre así; la idea de que la imaginación amenaza a la inteligencia, e incluso a la salud psicológica de la humanidad no es eterna; a propósito de su papel en los *Ejercicios,* el padre FESSARD *(La dialectique des Exercices Spirituels,* I, p. 155) recuerda que para Santo Tomás la imaginación dispone la inteligencia al saber: «Bonitas imaginationis est dispositio ad scientiam» Ia IIe, q. 74, a.4, ad 3m.

(64) *Autobiografía,* núm. 11 *(Obras completas...,* 1963, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 93): «Y la mayor consolación que recebía era mirar el cielo y las estrellas, lo cual hacía muchas veces y por mucho espacio, porque con aquello sentía en sí un muy grande esfuerzo para servir a nuestro Señor.»

(65) BEIRNAERT: *Experiencia...,* pp. 254-255.

ANCLAO EN PARIS

POR

DANIEL MOYANO

Cursé todo el secundario en Buenos Aires sin tener un solo amigo. Por diversas razones no podía aceptar lo bueno y lo malo de las personas. Yo quería que fuesen de una sola pieza. Que fueran como yo las imaginaba. Para colmo me equivoqué de carrera. Tendría que haber estudiado psicología en lugar de otorrinolaringología. En los años de bachillerato lo que más me impedía acercarme a las personas era la maldita manía que tenía de asociarlas a los animales. Para mis visiones interiores, mis compañeros de curso constituían un zoológico. El gringo Paladino era evidentemente un sapo; el turco Nemer, una especie de cuervo. Y así todos los demás. Las mujeres eran para mí variaciones de un solo animal mitológico, hermoso y aterrador. Cuando hablaba con alguna de ellas tartamudeaba, y eso que tengo dicción perfecta. Mi viejo no me llevaba el apunte por considerarme un caso perdido. Admiraba en cambio a Horacio, el mayor, que estaba en el Colegio Militar y seguía así los pasos del viejo, general con mucho prestigio en el Arma ex ministro varias veces, hombre de consulta en cualquier revuelta militar. Casi un presidente, de acuerdo a las constantes históricas de mi país. Y yo para él era un hopa. Muchas veces mamá le exigía que hablaran de mí, que solucionaran mis múltiples problemas. Pero el viejo estaba siempre en el Ministerio o en el Estado Mayor Conjunto. Finalmente, aceptó la tesis de mamá, de sacarme «de esta ciudad hostil» para que siguiera una carrera universitaria en otra provincia. Entonces me mandaron a Córdoba, con las recomendaciones de que me hiciera socio del Jockey, de que frecuentara a las buenas familias, etc. Allá se me agravó el problema porque de entrada le tuve miedo a los cordobeses. No a algunas personas, como me sucedía en Buenos Aires, sino a todos. Me atemorizaban sus caras de gente del interior, sus apellidos, su pedantería. Para colmo, entre las buenas familias que mamá me había sugerido conocer, estaba uno de los doctores Orgaz, que un día me dijo a quemarropa: «Los hombres son como los átomos, por más que se acercan no consiguen tocarse jamás.»

En esa politizada ciudad se me dio por el canto, malgrée lui. Llegué a cantar en el Coro Universitario, y gracias a él pude conseguir mi primer viaje a Europa, porque además de ser tímido desconocía cualquier idioma que no fuese el mío. Cuando mamá supo de mi inclinación artística me dijo en una carta que «yo veo con buenos ojos que dediques parte de tu tiempo a la música, porque ello contribuye a formar una cultura que hay que tener, pero a tu padre no le gustó nada». Seguramente porque papá, siguiendo sus obsesiones castrenses, me veía militar como a mi hermano, aunque yo me hubiese inclinado por la otorrinolaringología. Y sin duda le resultaba ligeramente molesto ver a un oficial cantando en un coro o, disfrazado en un escenario, un aria de *La Traviatta*. Eso era algo de la plebe, como dijo siempre refiriéndose a gente que no era como nosotros, expresión que sustituyó por *el pueblo* cuando le tocó decir su primer discurso en su primer ministerio. Yo también evitaba a la plebe, pero por otras razones: mi visión zoológica durante el bachillerato, el asunto del doctor Orgaz durante los años universitarios. Pero no porque la despreciara. Al contrario. Me hubiera gustado incluso ser uno de ellos, poder hablar con naturalidad con todos, reír con mis compañeros y poder acercarme a las mujeres, que tanto me gustaban. ¿Pero cómo?

Poco antes de recibirme conocía a Liliana, que me conquistó (yo todavía era tímido). Mientras yo especulaba con que ella especulaba conmigo para casarse con un médico, ella me llevó a la cama. Fuimos muy felices durante unos días. Descubrí que el erotismo existía y pensé en el tiempo que había perdido durante tantos años siguiendo los consejos de papá, que nunca me había hablado de este asunto. Poco después, por un viejo resabio bachilleril, comencé a descubrirle cosas a Liliana. Respiraba demasiado fuerte cuando yo me estaba durmiendo, su postura durante el sueño era antiestética, como ciertos animales que había observado en el zoo. Cuando nos peleamos, por la razón secreta que acabo de apuntar, derivé el asunto hacia otro lado, diciéndole que ella me buscaba por mi prestigio, mi apellido, el ministerio de mi padre, y ella, en el calor de la discusión, mostró más que nunca su baja condición de animal innominado, diciéndome que se cagaba en mi apellido, en papá, en mi carrera y en todos los ministerios. Esto nos separó definitivamente, y entonces recordé la sabia sentencia del doctor Orgaz.

Este revés sentimental y los dos años de ejercicio de la profesión en un pueblucho miserable (donde además de formar un coro extirpé alrededor de setecientas amígdalas), más la falta de comunicación con mi familia, que cada vez se encaramaba más alto en los sagrados

destinos de la nación, me llevaron a abandonar el país. Desde entonces estoy en París, donde logré curarme de mi timidez y de otras cosas.

Acá me di cuenta de mis limitaciones, de mis trabas consentidas. Lástima que mi tranquilidad europea se alteró con la llegada de Libertad desde Buenos Aires. Pero no de Libertad Leblanc: de Libertad Lamarque, en el sentido borgeano de la palabra. En seguida explicaré esto.

Cuando yo era chico, dos tías mías, que papá terminó por correr de la casa, vivían y actuaban de acuerdo a los tangos y a las películas de Libertad Lamarque. Yo también creía en Libertad, porque mamá, secretamente, compraba sus discos y veía sus películas, pero un día tuve la sensación de que algo fallaba allí cuando una de mis tías, Sofía, o sea la más gorda, se puso a cantar en el *living*, a toda cuerda, esa canción que dice «como un pajarito quisiera volar». Para mí era grotesco ver a mi tía como un pajarito que de rama en rama se pone a trinar, porque todo lo que ella veía o tocaba se convertía, por una especie de mimetismo inverso, en algo elefantiásico. Pero todavía era tímido, así que no me animé a decir nada.

Una de esas tías, por la razón borgeana citada más arriba, llegó años después a París, en forma de Rosalía, para seguir atormentándome con canciones y sexo. Antes de oírla imitar a Liber yo había estado enamorado de mi tía, por razones estrictamente educativas, de casta, de amor al prójimo, es decir, a los semejantes a uno, y Rosalía venía ahora a recordarme, en la letra de un tango que destripaba lamentablemente, aquello de «siempre se vuelve al primer amor». Eso me inhibió un poco cuando me presentaron a Rosalía, o sea mi Libertad Lamarque, o sea mi tía Sofía, a poco de arribada a París, unos amigos argentinos ocupados en negocios de carne, como decía Céline. Rosalía se vestía como hubiera podido hacerlo Liber por aquellos años, con el cabello lacio hacia atrás, cuidadosamente caído, las cejas bien depiladitas, los ojos vagamente aztecas y la boca acorazonada por el *rouge*. Era muy linda, sin embargo, como sin duda lo había sido o lo era Libertad Lamarque, pero además se parecía a mi tía la gorda, que a su vez imitaba, en mi recuerdo, a la cantante. La vi y me gustó, pero era como volver al primer amor, o sea a la tía Sofía. Y a esa altura de mi vida resultaba vergonzosa una situación semejante.

Cuando llegué a esta ciudad, el azar, *méllée* a ciertas relaciones galoargentinas, que en realidad también formaban parte del azar, me llevó a vivir a uno de esos suburbios que Louis Ferdinand describe como el culo de París. Es poco lo que recuerdo de ese lugar, salvo los olores de sus calles y el frío de las ídem. Pero debo reconocer que en esas pocas semanas logré vencer mi timidez y descubrí que podía

hacer un buen uso de mí mismo. En mi país siempre había sido tímido, pero de pronto descubrí que ante la presencia de mujeres, sobre todo de esas argentinas que llegan en casi todos los vuelos regulares de Aerolíneas, me sentía un gallito. Y eso era, casi, la felicidad. Y el casi se lo debo a Rosalía, que también llegó en un vuelo de Aerolíneas, su atención por favor.

Mis técnicas de seducción no eran muy originales que digamos, pero siempre me dieron buen resultado. Yo pertenecía a ese grupo de argentinos geográficamente fraternos, de modo que en seguida me vinculaba con la gente que llegaba. Esto tenía sus contras, por la increíble cantidad de boludos que llegaban en los aviones, pero entre ellos venía también la materia prima, las hermosas, las vírgenes (en Europa), las mujeres que antes me habían parecido un solo animal mitológico, pero que ahora podría comprender gracias a mi residencia europea. Apenas llegaban, yo adoptaba un aire de sabihondo y de desengañado en cuestiones europeas. Ellas en seguida preguntaban por Cortázar, porque todas creían haberlo leído. Aunque nunca lo traté (lo había visto una sola vez ante la estatua de San Martín, en el Parc Montsouris, cuando mataron a unos estudiantes en la época de Onganía), me refería familiarmente a él, llamándolo Julio, y sugería la posibilidad de un contacto con él. Cuando entrábamos en confianza, salíamos a dar unas vueltas por las partes de París que él menciona en sus obras (solamente leí su 62, pero me sirvió para llevar a las minas muchas veces al Polydor, en la rue de Monsieur le Prince, y ellas enloquecían), y cuando tenía ya preparado el pastel para mis desinhibiciones eróticas las subía al «Renault», que era para mí una especie de órgano sexual suplementario, y emprendíamos un plácido viaje hacia Vaucluse, para ver supuestamente a Cortázar, y nada menos que por la autopista del Sur. Esto enloquecía a mis víctimas. Así conocí toda Provenza en compañía de las sucesivas viajeras de Aerolíneas, la Vaucluse touristique con sus fantásticos hoteles llenos de tout confort y tout tranquillité.

Sin embargo, pese a todo, no podría decir todavía que logré superar del todo mi temor y mi desprecio primordial hacia los seres, hacia esa plebe de la que hablaba papá antes de su primer discurso. Muchas veces tuve la sensación de que esos supuestos actos de amor no eran más que viajes turísticos guiados, que terminaban en la cama por una imposición de las circunstancias y por mis técnicas casi literarias de seducción. Las mujeres con quienes realmente hubiera querido hacer esos viajes nunca los hubieran aceptado, y tuve que hacer en cambio, todas las veces, con seres que cabían perfectamente en mi zoológico del bachillerato.

Ese día estaba comiendo en el Zero de Conduite, en el cartier, con unos amigos franceses, cuando entró Rosalía con unos bolivianos que yo también conocía. Hacía cinco horas que ella estaba en París y ya me había «encontrado». Estaba despistada de entrada, porque creía que el lugar donde estábamos era el Polydor. Allí comenzó la referencia a Cortázar y su entrada en mi especialidad. Tendría unos veintiocho años y era realmente hermosa. Pero su aspecto de Libertad Lamarque, o de mi tía Sofía, le sumaba algunos años. A mí me sorprendió su parecido con la cantante que yo había visto en mi niñez, y la especie de diadema de perlas que llevaba en lo alto de la frente me hizo pensar que se trataba de una mujer muy madura que disimulaba con esas perlas el tajo de la cirugía estética en lo alto de la frente. Sin embargo, su asombro, su despiste eran algo juvenil. Tenía hermosos pechos y un cuello rechoncho, como todas las contralto. Hablaba en francés de Linguaphone, y según el tema que tocara yo pensaba ligerito: troisième leçon, o leçon cinquième. Y eso sumaba otro encanto a su belleza transoceánica.

Durante dos días tuve que mostrarle la ciudad y aguantar sus estupefacciones. Pese a su barnizada cultura, era primordialmente alguien que papá hubiera echado de casa, pero tenía su hermosura, y eso valía la pena. Cuando le sugerí el viaje al Sur me miró como diciéndome que adivinaba mis intenciones, pero que las aceptaba de todos modos como una especie de toma de contacto con las europas. Para no gastar gasolina porque sí, una noche le hice un tiro a fondo para ver cómo respondía, y me frenó en seco aduciendo diversas razones. Al final dijo «después», y esa misma tarde hice preparar el coche para el día en que la madurez del asunto hiciera posible el viaje. Nuestro destino, decidí, sería simplemente el Sur.

Las tareas de ablandamiento que realicé en la noche previa a la partida habían dado excelente resultado, de modo que al día siguiente partimos sin necesidad de verbalizar nada. Le di una vaga idea de la dirección que llevábamos, pero ella, que no tenía la menor idea del país donde estaba, me dijo que de paso quería visitar Chartres. Le dije que no íbamos en esa dirección, que estábamos viajando hacia el Sur. Esta es la autopista. ¿Viste qué linda? Cuatro y cuatro. Por ahí el tránsito ligero, y allí tenés los teléfonos para pedir auxilio en caso de accidente. Estas son amapolas. Aquello es lavanda. Estamos en verano. ¿No es maravilloso? Deseché en el acto la sugerencia de volver sobre los pasos para ir a Chartres. Esa ciudad quedaba muy cerca de París, podíamos ir y volver en el día y a lo mejor ella se me enfriaba a último momento. En cambio yendo lejos había tiempo para todo. Parece que ella adivinó mis pensamientos porque mirándome con picardía

me dijo: ¿Queda muy cerca Chartres? Porque después podríamos seguir y llegar hasta Burdeos. ¿Queda en la misma dirección? Le contesté que sí, pero le hablé pestes de Bordeaux, porque allá había muchos argentinos que echaron de las universidades del país cuando la intervención armada en esas casas de estudio, y me harían perder tristemente el tiempo hablando de política, de revolución, de la interminable Latinoamérica, que para mí no eran más que recuerdos de mi timidez, tan lejana en el tiempo. Yo había descubierto, con Cabrera Infante, que el erotismo era la única solución para los problemas del subdesarrollo latinoamericano.

Pero había una confabulación para que ese camino fuese recorrido con sobresaltos. La ruta era una maravilla, el auto respondía al pelo. Los que fallábamos éramos nosotros, los seres. Nuevamente mi viejo problema con las personas. Antes de que ella empezara a cantar hubo un sobresalto de otra índole. Todavía no sé tu apellido, y estoy viajando, sola, con vos, me dijo. Entonces le dije mi apellido. En esos días mi viejo había armado unos líos espantosos en Buenos Aires, con tanques en la calle y todo. *Le Monde* lo había mencionado varias veces en sus breves crónicas sobre *l'Amérique Latin*. Yo estaba bastante despistado sobre el asunto, porque no entendía nada de los motivos verdaderos que precipitaron los hechos, cosa que los diarios de todo el mundo ignoran sistemáticamente. No hay una etiología de la información. Mi madre, en sus cartas siempre domésticas, sólo mencionaba «los sacrificios de tu padre» cuando tocaba el asunto. ¿Parientes?, preguntó. Hijo, le respondí pensando en Liliana cuando se cagó en mi apellido, en mis parientes y en el Ministerio. Rosalía no me insultó, pero me dijo qué lástima, peor para vos, y esto me alegró porque significaba que no le daba importancia al asunto ni especulaba conmigo, o sea que no le interesaba mi posición sino mi esencialidad humana, mi pinta en una palabra. Detesto el amor que se mezcla con el prestigio.

No recuerdo en qué momento preciso empezó a cantar. Para mis recuerdos de ella, cubiertos de ritmos, ella ya cantaba cuando íbamos por la Av. du General Leclerc para salir de París, pero viendo fríamente el asunto parece que comenzó a cantar cerca de Corbeil, y ya no paró más, o sea que cantó prácticamente durante todo el trayecto, que duró muchas horas, corriendo a buen promedio.

Pese a mi formación clásica, a mí me gustan los tangos. «Lloró la milonga», por ejemplo, ejecutado por una buena orquesta sinfónica, es una bomba. En cuanto a las letras, me encantan las de Discépolo y Homero Manzi. Ella no abordó de entrada los tangos de Libertad Lamarque, pero los reservaba para más adelante como plato fuerte,

porque después los cantó a todos. Comenzó con unos horribles tangos sensibleros donde la viejita quebraba su espinazo al pie del piletón mientras el tipo rumbeaba para la gayola, donde la viejita, entre lavada y lavada, iba a visitarlo aplastando su rostro contra las rejas para poder besarlo.

Su principal defecto vocal era, además de una insensibilidad total para la musicalidad, un temblor, un vibrato exagerado en la voz. Y para colmo, como no sabía vocalizar, abría la boca como un caballo. En un pasaje más o menos complicado de «Alma de bohemio» hubo un espantoso chevrotement, un trémolo indeciso como un lamento de cabra. La alteración fue visible en la cara y luego en el mentón. No hay cosa más desagradable que la nota caprina. ¿Qué fatalidad me alejaba de los seres? Y acá no se trataba de un problema subjetivo, como en los rostros de animales de mis condiscípulos del bachillerato. La estaba oyendo y no podía tolerarlo.

En una de esas decidí abrir el ventilete. El viento le alteraría las cuerdas, se le volarían las medias tintas y no tardaría en llegar a la ronquera, cosa que podía subsanarse luego con una simple medicación. Pero cuando estaba por abrirlo recordé que los trastornos de la voz suelen correr paralelos con los trastornos de la sensibilidad, y tuve miedo de que la mina se me enfriara. Cuando en seguida vi que ella no pararía jamás de cantar, que seguiría ladrando hasta el fin y que corría el riesgo de enfriarme yo a causa de mi sensibilidad musical, y recordé las relaciones que hay entre la voz y las glándulas endocrinas, me dije: ¿qué clase de monstruo he metido dentro de mi «Renault»?

Cuando llevaba cantados unos cien kilómetros de tangos sin parar, uno detrás del otro (ya había rechazado dos veces las galletitas que le ofrecí para que comiera y callara), traté de decirle que en mis experiencias de otorrinolaringólogo y de especialista de la voz había tratado algunos casos de surmenage vocal. Sonrió y me dijo, antes de atacar «Milonguita» (arruinar así un tango tan lindo), me dijo que, según Talma, únicamente se fatigan los cantantes mediocres. Después emitió un largo balido, abriendo muy grande la boca, a tal punto que me permitió entrever el aspecto vaginal de su glotis. Más tarde, cuando advertí un nuevo *couac*, es decir, un gallo, le dije: «¿Nunca sentiste una repentina interrupción de la voz, una pérdida de equilibrio de la glotis?» «Ya te dije que nunca me fatigo», canturreó, y en seguida siguió cantando el mismo tango, retomándolo en el punto donde yo la había interrumpido, pasando sin misericordia de un tono a otro cuando no le daba el cuero para atacar ciertas notas encima del pentagrama.

Cuando paramos para comer, mi temperatura había bajado ostensiblemente; pero al verla caminar, moverse con gracia dentro del vestidito, apenas protector, pensé qué vachaché, y decidí aguantar todo lo que pudiera. Pero me propuse también acortar el viaje. Imposible aguantarla toda la tarde. Pararía en el primer pueblo que viniera, una vez que mi paciencia auditiva se hubiese agotado. Y me dije, para mi consuelo, que sin duda alguna toda esa basura vocal escondía a un ser excepcional para el amor. Sin duda, era una mujer especial.

Le propuse cocktail de crabes, suprême de volaille aux écrevises à la crème, truffes braisées y oranges soufflées, pero la muy indigna, con todo lo que pensaba gastar, optó por un té con limón y un croisant. ¿Sabría que la comida excesiva molesta al diafragma, vital para el canto? Yo resolví comer una truit meunier y quesos diversos, y mientras comía y la veía sorber su tecito, abriendo apenas la boca, pensé un montón de cosas horribles, como cuando era bachiller. Le miraba su aspecto de Libertad Lamarque, su cadena de perlas en lo alto de la frente, y advertía lo vago de su edad. De pronto me parecía una adolescente, de pronto una vieja. ¿Se habría hecho la cirugía estética? ¿Estaría toda cosida? La cadenita podía ocultar muy bien la cicatriz. Y a esas visiones se mezclaban mis conocimientos médicos sobre el tema para atormentarme. Durante la menopausia, oculta por la cadenita, se producen alteraciones circulatorias advertibles en la laringe y en el rostro. Como entre la laringe y los órganos genitales hay muchas relaciones, algunas mujeres atraviesan el período con alteraciones vocales, como las de ella. Y si ella lo sabía, porque, sin duda, tenía que saberlo, ¿por qué no dejaba de cantar por un tiempo, tal como lo recomienda la Association des Maîtres de l'Art du Chant Français para mujeres en esa situación?

Cuando salimos se había nublado. «Está fresco», dije. «No, dijo ella; está maravilloso.» Y siguió cantando. Entonces comencé a tratar de vencer pensamientos perversos, pero no pude. Vencí los más crueles, pero, finalmente, acepté uno que, siguiendo el hilo de mis conocimientos sobre el tema, me rondaba la cabeza. Abrí disimuladamente la calefacción, de acuerdo con la afirmación del profesor George Canuyt, según la cual el calor vuelve vulnerables las mucosas de las vías aéreas. «¿Qué te pasa? —me dijo—. Primero, el ventilete; ahora, el calefactor. Si la temperatura está divina. Sos raro vos, ¿eh?» Y se sacó la cadenita, y su frente, llena de eminencias y sin ninguna cicatriz, parecía más hermosa todavía.

Para no escucharla me puse a pensar en mi país, en los líos que en esos días estaba haciendo papá. Pero era imposible pensar en nada ante aquel aluvión zoológico de portamentos, de aquella boca tan

abierta, que permitía ver a simple vista los folículos linfáticos con que la sabia Naturaleza reemplazaba a sus amígdalas extirpadas. En las partes emotivas (para ella) alzaba la cabeza y mostraba las fosas nasales y el discurrir de las vibrinas. Entonces me puse a analizar científicamente sus defectos vocales para preparar luego un diagnóstico, cuando me diera una tregua, y explicarle lo que pasaba, en buenos modos, hasta llevarla gradualmente al silencio y luego al amor. Decidí mentalmente pasar la noche en Orange. Desde allí, antes de acostarnos, la llevaría a Le Poulailler. Recordaba la propaganda del local: vous accueillent de 22 h. à l'aube les mardis, jeudi, samedi, dimanche, dans un cadre rustique, où vous apprécierez l'ambiance de leurs soirées. Por lo demás, era un lugar bastante apartado, donde no habría, sin duda, ningún argentino. Después volveríamos al hotel, que ya tenía entrevisto —no recuerdo el nombre—, en la Place de la Mairie. Al día siguiente podríamos visitar Avignon y quedarnos una noche allí, si ella lo prefería, y así sucesivamente toda la felicidad. De pronto esas ilusiones, con la monotonía de la ruta, la modorra de la siesta y la voz poitrinée, se me mezclaron con los discursos del viejo, y volví a mi modesto propósito de realizar un diagnóstico del paciente que tenía al lado.

En primer término, ella no se oía. Había que explicarle bien esto. «¿Nunca grabaste la voz? Verás que no es la misma que crees estar oyendo.» Podía haber también vegetaciones adenoides que le trababan el oído. Me puse a pensar en los defectos principales, y en realidad los tenía todos. Pensando en eso pasé Lyon sin mirar la ciudad y casi me trago un semáforo. Le sugerí que mirara, si no la ciudad, por lo menos el Rhône; pero ella estaba enceguecida con «Cuartito azul», cantado con horribles portamentos. Comencé a enumerar los defectos. Además de la voz poitrinée, comenzaba todos sus tangos con un espantoso coup de glotte que hinchaba todos sus músculos y a mí me dejaba liquidado. Todas sus características físicas y la tesitura de su voz eran de contralto. Pero ella se empecinaba en cantar como soprano. Era insufrible en el couac y padecía de frecuentes trac, precisamente por temor al gallo. En ese momento la adrenalina sensibilizaba su tiroidea. Cuando imitaba a Libertad, sobre todo, caía, en la voix à roulettes, sin duda porque algún moco le rozaba las cuerdas. Era una espantosa voz de carretilla en esos momentos. Para ella no había ritmos, ni matices, ni nada. Gritaba como una cabra. En general, cantaba como si comiera pajaritos.

Pensé decirle: «Mirá, Rosalía: cuando uno canta, lo que uno oye no es lo mismo que oyen los demás. Mirá: la glotis es el órgano generador del sonido. ¿Sabés lo que pasa por tu garganta durante un

examen laringológico? El vestíbulo de la laringe, ¿entendés? Para una exacta foniación es tan importante la glotis ligamentosa como la intergelatinosa.»

El argumento me pareció absurdo. Entonces elegí otro, el caso del famoso Rubiani, citado por Castil Blazo. «El caso es que Rubiani —le digo— alcanzaba un si bemol que enloquecía de gusto a sus fanáticos. El médico le había dicho que no lo intentara más, que él no estaba bien, etc. Pero el tipo se empecinó una noche en Milán cantando *El talismán* y se rompió. No el talismán; se rompió él; reventó porque la clavícula no pudo aguantar el esfuerzo pulmonar y muscular. ¿Viste?» En todo eso estaba pensando cuando ella calló unos instantes y me acarició la cara. Entonces fui franco conmigo mismo y me dije que no valía la pena arreglarle nada, porque no era su aparato vocal lo que me interesaba.

Los planes sobre Orange y Le Poulailler fracasaron, porque, finalmente hicimos noche antes; ella estaba cansada. Pero desde Lyon a Valence, donde paramos, las cosas se pusieron negras. «Madreselva», «Uno» (pobre Discépolo), «Organito de la tarde» y «Besos brujos» me llevaron a un punto de desesperación con esos portamentos, que nunca aguanté a nadie. Pero en lo tocante a portamentos, el tour de force para mí fue «A media luz». Peor que los de Libertad Lamarque. Arrastraba las pobres notas barriendo con todo, en una evidente operación de limpieza, y uno no sabía nunca a dónde iba a llegar, en qué tono iba a caer. A veces se alejaba tanto de la nota que estaba arrastrando vaya a saber hacia dónde, que caía en la tonalidad relativa de otro tango y abandonaba el anterior para seguir con este otro. ¡Y qué hermosa era, sin embargo!

En el hotel me entraron los remordimientos. Callada o simplemente hablando, era una mujer con la que uno estaría toda la vida. Qué dulzura para preguntar, para musitar: «¿Cómo querés que doble las camisas. ¿No tenés dentífrico? Usá el mío», y alargaba el tubo con un movimiento casi imperceptible de todo el cuerpo, con una especie de vibración que nacía en sus piernas perfectas y se visibilizaba en sus cabellos, que recogían aquel temblor en un movimiento como de luces. ¿Por qué tendría que cantar? Hablando, su voz era de tonos calibrados, una mezza voce pastosa con timbre de laúd. Perfectamente equilibrada, usaba las modulaciones hacia lo agudo o lo grave con una especie de naturalidad novedosa, algo que, traducido en colores, significaba variaciones casi cromáticas dentro del violeta. Y qué hermosura su manera suave de desnudarse, el cuidado silencio de sus manos, el alumbramiento eréctil de sus pechos y el frío súbito de su culito. Era acá, en su desnudez, donde su voz tomaba los tonos violetas, como

desnuda también. ¿Cómo podía un cuerpo tan hermoso contener una voz cantada tan horrible? Pero sus canciones eran superables o reparables después de todo, y yo sentí que las teorías del doctor Orgaz eran pura pedantería cordobesa. Yo tenía un poco de vergüenza y demoraba para desnudarme. Ella, en cambio, me miraba desnuda, desde la mesita donde se había apoyado, como si estuviera tomando té con limón. Finalmente, vencí, gracias a ella, los últimos restos de mi autocensura latinoamericana y nos quedamos parados, desnudos, mirándonos como dos angelitos.

Desde afuera venía un airecito frío que sentimos en la piel, a pesar del coñac. Y tout de suite nos metimos en la cama. Ella quiso apagar uno de los veladores. «No. A media luz no; odio los portamentos», estuve por decirle, pero callé a tiempo y empezamos a querernos. Cuando logramos la fisión nuclear cuestionada por el doctor Orgaz sentí que había empezado a usar la libertad y que el zoológico había desaparecido.

DANIEL MOYANO
Corrientes, 675
LA RIOJA (ARGENTINA)

INTRODUCCION AL TEATRO DE RAFAEL ALBERTI

POR

RICARDO DOMENECH

I. El teatro de Alberti

Alberti —uno de los primeros poetas españoles de este siglo, siglo en el que precisamente la poesía española se instala en un lugar de excepción dentro del panorama literario europeo— ha tenido vinculaciones muy profundas con el teatro: como dramaturgo, como autor de versiones muy personales de textos clásicos, como director —en 1937— del Teatro de Arte y Propaganda del Estado... Es verdad que la aportación de Alberti al teatro no brilla con la intensidad de su poesía. Mas, al propio tiempo, conviene subrayar que este quehacer dramático reviste una importancia de primer orden, aunque haya estado a punto de ser eclipsado por dos enemigos muy poderosos: el teatro de García Lorca —tan afín en no pocos presupuestos— y la poesía del propio Alberti. Una lectura sistemática de su teatro permite afirmar que éste exige una atención crítica muy amplia y minuciosa (1). Es, en su conjunto, de una gran diversidad, y cabe añadir que contiene, a su manera, las más interesantes aventuras dramáticas de su época: la vanguardia, el teatro político, el *esperpento*. En todos estos campos, Rafael Alberti ha dejado una huella personal e inconfundible, como pionero o como aventajado continuador.

Las primeras tentativas dramáticas de Alberti se sitúan entre 1924 y 1930. Esta etapa experimental se compone de obras no terminadas en su mayoría, y desde luego todas ellas perdidas, con excepción de *La pájara pinta* (2), una pieza de teatro para niños, escrita en 1925, y de la que se ofreció una representación en los jardines del Campo del Moro, de Madrid, hacia 1931 ó 1932. Obra no terminada, de la que se conserva el prólogo y un acto, subtitulada por su autor como «guirigay lírico-bufo-bailable», constituye un ensayo de teatro de mario-

(1) Así lo ha entendido Robert Marrast, hispanista infatigable, extraordinario conocedor de la obra de Alberti y autor del mejor estudio que conocemos sobre su teatro: *Aspects du théâtre de Rafael Alberti,* París, 1967, Société d'Édition de Enseignement Supérieur, 155 p.

(2) El texto ha sido encontrado por Marrast, autor del prólogo y la edición. París, 1964, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

netas prelorquiano, enraizado en el folklore popular. En cuanto a las demás tentativas iniciales, Marrast ha establecido la siguiente relación y cronología: *Ardiente y fría* (madrigal dramático, hacia 1924), *La novia del marinero* (auto en verso, hacia 1924), *Lepe, Lepijo y su hijo* (farsa, hacia 1930), *El hijo de la gran puta* (farsa, hacia 1930), *El enamorado y la muerte* (romance escenificado, en verso, hacia 1930) y *Santa Casilda* (misterio en tres actos y un epílogo, en verso, hacia 1930) (3).

Entre 1929 y 1930, Alberti escribe *El hombre deshabitado*. A partir de este título pisamos ya terreno seguro. *El hombre deshabitado*, que el autor definió como «auto sacramental sin sacramento», se estrenó el 26 de febrero de 1931 en el teatro de la Zarzuela, de Madrid. Independientemente de los ensayos y bocetos anteriores, con *El hombre deshabitado* empieza, en realidad, la carrera dramática de Alberti. Empieza además bajo un signo vanguardista y fuertemente polémico. Refiriéndose a aquel estreno, escribe el autor en sus memorias:

> No diré que la de «Hernani», pero sí una resonante batalla fue también la del estreno (...). Yo seguía siendo el mismo joven iracundo —mitad ángel, mitad tonto— de esos años anarquizados. Por eso, cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité, con mi mejor sonrisa, esgrimida en espada: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbe de la actual escena española!» Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quintero abandonar la sala, en medio de una gran rechifla... (4).

Un estreno de esta naturaleza no podía dejar de repercutir en las páginas de periódicos y revistas. Las reseñas aparecidas en éstas y aquéllos recogen con puntualidad, si bien desde posturas diferentes y a menudo contradictorias, esta primera batalla de Rafael Alberti en el teatro. Es una batalla en la que han venido bregando otros autores de la generación de Alberti y de generaciones anteriores, y que tendrá en *El hombre deshabitado* uno de los títulos de mayor fuerza expansiva. A diferencia de *Lo invisible* y *Angelita*, de «Azorín»; *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna, o *Narciso*, de Max Aub —por citar algunos títulos coetáneos y estéticamente afines—, *El hombre deshabitado* encuentra las más apropiadas condiciones para su estreno. En febrero de 1931 está ya muy generalizada la conciencia de que el

---

(3) *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, ed. cit., pp. 9-26.

(4) RAFAEL ALBERTI: *La arboleda perdida*, Buenos Aires, 1959, Compañía General Fabril Editora, p. 309.

teatro español—como tantas otras cosas de la vida española—ha de sufrir una profunda transformación (no olvidemos que por entonces García Lorca ha estrenado ya *Mariana Pineda,* en 1927, y *La zapatera prodigiosa,* en 1930). En ese clima efervescente y polémico, el estreno de *El hombre deshabitado* no podía ser más oportuno. Si, como Alberti asegura, Benavente y los Quintero abandonaron la sala, en ese *mutis* puede verse un símbolo cargado de significaciones, extensivo al teatro español de aquel momento, momento de renovación y de ruptura, como ya hemos señalado en ocasiones anteriores.

La obra que Alberti da a conocer inmediatamente después, *Fermín Galán,* supone un espectacular abandono de la estética vanguardista. *Fermín Galán,* un «romance de ciego» en tres actos, que estrena Margarita Xirgu en el Español, de Madrid (1-VI-1931), es ya—con mayor o con menor acierto—un teatro de neto corte político. Como es sabido, Galán y García Hernández fueron los dos líderes republicanos de la sublevación de Jaca el 12 de diciembre de 1930. Condenados a muerte dos días después por un Consejo de Guerra, el acontecimiento agitó profundamente la conciencia del país. Alberti recrea la figura de Galán de un modo abiertamente exegético, movilizando recursos de muy diferente naturaleza, como, por ejemplo, la intervención de la Virgen del santuario de Cillas, poniéndose al lado de los amotinados, cosa que indignó en igual medida—aunque por opuestas razones—a las derechas y a las izquierdas de 1936 (5).

En este campo de un teatro político se sitúan las siguientes obras posteriores: *Bazar de la Providencia* y *Farsa de los Reyes Magos* (dos «farsas revolucionarias», publicadas en 1934), *Los salvadores de España* (con el subtítulo de «ensaladilla en un acto», que se estrena en el Español, de Madrid, 20-X-1936), la versión libre y reactualizada de la *Numancia,* de Cervantes, que se estrena en el teatro de la Zarzuela, de Madrid (entonces Teatro de Arte y Propaganda del Estado), bajo la dirección escénica de María Teresa León, esposa del poeta, el 28 de diciembre de 1937; *Radio Sevilla, cuadro flamenco* (publicada en 1938); la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos,* en homenaje-despedida a las Brigadas Internacionales (teatro Auditórium, de Madrid, 20-X-1938); *De un momento a otro* («drama de una familia española», que escribe entre 1938 y 1939, y que publica en 1942), *Noche de guerra en el Museo del Prado* («aguafuerte en un prólogo y un acto», que data de 1956)... Las características de este teatro político de Alberti son muy diferentes a las del teatro social-político de décadas anteriores. En relación con los modelos establecidos en su día por

(5) Cf. Alberti: *Op. cit.,* p. 320.

un Galdós, un Dicenta, un Guimerá o un López Pinillos, por ejemplo, encontramos aquí, por un lado, la incorporación de elementos tomados del folklore popular, y por otro, una raíz poética en la que no sería difícil detectar los sedimentos de la primera aventura vanguardista de nuestro dramaturgo. Finalmente, la gravedad y trascendencia de los acontecimientos históricos —Alberti escribe de ellos y desde ellos— imprimen a estas obras un sello muy peculiar, un tono conminatorio, urgente, incisivo; una manifiesta voluntad de intervención partidista, entusiasta y apasionada. En el prólogo a la edición de *Numancia* escribía Alberti estas significativas palabras, que, en su espíritu, nos parecen extensivas a la mayoría de las obras que acabamos de mencionar:

> La presente edición de *Numancia,* de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador meticuloso y, por otra parte, respetable. Es simplemente, como ya indico en la cubierta, una *adaptación y versión reactualizada,* con miras a representarse en un teatro de Madrid —¡en un teatro de Madrid!; ¿comprendéis?—, a poco más de mil metros de los cañones (...) y bajo la continua amenaza de los aviones (...). Siento un sincero temblor al escribir e insertar estas líneas frente a una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias (6).

Terminada la guerra, ya en el exilio, Alberti somete toda su literatura a una exigente autocrítica. Son muy expresivos de ella estos conocidos versos del libro *Entre el clavel y la espada* (1939-1940):

> *Después de este desorden impuesto, de esta prisa,*
> *de esta urgente gramática necesaria en que vivo,*
> *vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,*
> *virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.*

En su teatro, este replanteamiento autocrítico se traducirá en obras que, por todos los conceptos, superan con mucho las creaciones dramáticas precedentes, y algunas de las cuales llegan a instalarse entre los mejores logros del teatro español de este tiempo. *El trébol florido* (tragicomedia, 1940), *El adefesio* (fábula del amor y las viejas, estrenada por Margarita Xirgu en el Avenida, de Buenos Aires, el 8 de junio de 1944), *La gallarda* (tragedia de vaqueros y toros bravos, 1944-45)... Por último, y además de la ya mencionada *Noche de guerra en el Museo del Prado,* completaremos la relación de este quehacer teatral

(6) Miguel de Cervantes: *Numancia,* adaptación y versión reactualizada de Rafael Alberti, Madrid, 1937, Signo, Col. Pequeña Biblioteca Teatral, p. 7. Debo a mi admirado amigo José Corrales Egea la localización de este libro, hoy imposible de encontrar.

fuera de España, citando una segunda versión de *Numancia* (estrenada por Margarita Xirgu en el Estudio Auditorio, de Montevideo, en 1943) y la adaptación libre para la escena —una adaptación excelente— de la novela de Francisco Delicado *La lozana andaluza,* en 1963.

En el exilio, Rafael Alberti alcanza su madurez como dramaturgo. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es, a gran distancia, la mejor obra de su teatro político y posiblemente el mejor drama que se ha escrito hasta el presente sobre el tema de la guerra civil española. *El trébol florido, El adefesio* y *La gallarda* suponen una nueva y audaz aventura en la dramaturgia de Alberti. Más allá de cada definición genérica, dada por el propio autor —tragicomedia, fábula y tragedia—, hay razones que permiten considerar estas obras como una trilogía; en expresión de Marrast, una «trologie du terroir» (7). En lo concerniente a su forma y a su contenido, ofrecen rasgos muy homogéneos, que evidencian una misma estética. En términos generales, cabe estimar estas obras como una brillante continuación de una línea dramática abierta por Ramón del Valle-Inclán y explorada por García Lorca y, por supuesto, de todo el teatro español que se escribe fuera de España desde 1939, como el vínculo más fuerte con nuestro mejor teatro anterior a la guerra civil.

II. De la vanguardia al teatro político

El hombre deshabitado viene a ser una de las últimas obras con que se completa el ciclo vanguardista de los años veinticinco. Como el *Narciso,* de Max Aub, por ejemplo, su mayor interés radica en lo que encierra de experimentación formal, en su audacia imaginativa y en la riqueza poética de su lenguaje. Con este auto (8), Alberti no nos revela tanto una preocupación de signo filosófico, y menos aún, claro está, de signo teológico, como sí una preocupación sustancialmente artística. Más que indagar en el misterio del hombre, más que profundizar en los enigmas de su ser en el mundo, el dramaturgo nos da aquí una imagen extraordinariamente plástica del hombre y del mundo como misterios insondables. Desde que El Hombre, todavía sin sentidos, aparece por la boca de una alcantarilla, hasta que, finalmente, regresa a ella, asistimos a una acción dramática de minuciosos acordes, un canto entre místico y pagano a la vida y a los sentidos. Ello se hace

---

(7) *Op. cit.,* p. 103.

(8) Salvadas las distancias de época, Díez-Canedo establecía en su crítica del estreno una sugerente relación de *El hombre deshabitado* con los autos de Gil Vicente. (Cf. Enrique Díez-Canedo: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936,* México, 1968, Joaquín Mortiz, vol. V., pp. 114-115.)

especialmente notorio cuando los cinco sentidos van «habitando» a El Hombre. Según palabras de uno de los personajes principales, El Vigilante Nocturno —un dios absurdo y cruel—, estos sentidos van a ser para él «cinco grandes balcones para que pueda asomarse al mundo». Las escenas en que aparece La Tentación son de una gran exuberancia literaria. El lenguaje se hace frondoso, sensual, pletórico de imágenes.

El retorno de El Hombre a la alcantarilla, después de haber dado muerte a la esposa, y su rebeldía al ser «condenado» imprimen en la acción un convincente toque de patetismo. De éste se deduce una visión desesperada de la vida, un cierto nihilismo, quizá de factura estética más que ideológica, y ya anunciado al comienzo del drama por El Vigilante Nocturno en frases como ésta, dirigiéndose a El Hombre: «Ciudades, naciones enteras, se mueren rebosadas de hombres como tú: trajes huecos que no desean nada, movidos tan sólo por un aburrimiento sin rumbo.»

Del papel que obras como *El hombre deshabitado* jugaron en el teatro español de la época nada hemos de añadir a lo ya señalado otras veces: fueron un estímulo incitante, una aventura de la imaginación, que devolvía al teatro español su conciencia artística perdida. Pronto, además, estas búsquedas y experimentaciones fecundarían en frutos muy sazonados. En lo que a la evolución del teatro de Alberti se refiere, y para mejor comprender el súbito cambio que se opera con *Fermín Galán*, es oportuno recordar un dato que el autor imprime en sus memorias. El estreno de *El hombre deshabitado* fue una batalla de alcance puramente artístico, nos dice Alberti; pero la última representación lo fue de alcance abiertamente político; tras ella tuvo lugar un homenaje a la primera actriz, María Teresa Montoya, con una brillante intervención de Alvarez del Vayo y con las adhesiones de Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos y Largo Caballero, los cuales se encontraban en aquel momento en la cárcel por su marcada significación republicana. Finalmente, «Unamuno envió un telegrama que, reservado para el final, hizo poner en pie a la sala, volcándola luego, enardecida, en las calles. Cuando acudió la Policía ya era tarde. El teatro estaba vacío. Sólo quedaba arrumbado entre los bastidores el carrusel de los hombres deshabitados...» (9).

Esta última representación, un mes más tarde del estreno, podría muy bien tomarse como fecha límite de la aventura vanguardista de los años veinticinco. Las nuevas circunstancias de la vida española permitirían en seguida al arte dramático dar un paso más allá de la experimentación hermética de laboratorio y avanzar en ámbitos dife-

---

(9) *La arboleda perdida*, p. 310.

rentes. En lo que específicamente atañe a uno de ellos, el teatro político, es necesario apuntar aquí dos datos importantes. En primer lugar, que en fechas anteriores Valle-Inclán, desde el libro, había encontrado ya una acabada forma española de teatro político: el *esperpento* o, cuando menos, algunos *esperpentos,* y muy en especial el que se titula *La hija del capitán*—por no recordar además algunas farsas anteriores, como *Farsa y licencia de la reina castiza*—, y en segundo lugar, que al proclamarse la II República, de inmediato surgen algunos espectáculos teatrales de fuerte carga crítica contra el antiguo régimen y frecuentemente de calidad artística menor. En este último aspecto puede recordarse la obra *Alfonso XIII de Bom-Bom,* de A. Custodio y J. Burgos (10). Bien entendido que, sin embargo, el teatro político que se representa a partir del 14 de abril no es siempre teatro menor. Obras hasta ese momento prohibidas, como *Farsa y licencia de la reina castiza,* de Valle-Inclán, o *La corona,* de Azaña, pueden servir de ejemplo. También *Fermín Galán,* de Rafael Alberti, que empezó siendo una colección de poemas, a partir de la cual el autor compuso un drama con destino a la compañía de Margarita Xirgu en el Español (11).

El aspecto de *Fermín Galán* que merece ser destacado ahora para mejor entender la evolución dramática de Alberti es el siguiente: esta obra se nos presenta, sobre todo, como una búsqueda. «Lleno de ingenuidad, y casi sin saberlo, intentaba mi primera obra política», ha escrito Alberti al recordar su elaboración (12). Importa subrayar ante todo su prontitud. *Fermín Galán* convierte a Rafael Alberti en el primer dramaturgo de la generación del 27, que, con madrugadora intuición, se encara con la posibilidad y la necesidad de un teatro político en España. No es menos audaz el modo estético que el autor elige en esta primera tentativa. *Fermín Galán* es, en expresión del propio Alberti, un chafarrinón, una sucesión de escenas articuladas como una crónica de poderosos y llamativos colores; un *romance de ciego,* en suma, con no poca vinculación al *esperpento* valle-inclanesco. Aparte su amplia significación documental, este drama cobra así un sentido muy preciso: nos explica el punto de partida estético —de signo no naturalista— que elige el autor para un nuevo teatro político, y que alcanzará en *Noche de guerra en el Museo del Prado* su más cumplida madurez.

---

(10) GARCÍA PAVÓN nos habla de esta obra, poniéndola como ejemplo de dicho teatro menor y circunstancial *(Teatro social en España,* Madrid, 1962, Taurus, pp. 93-94.)

(11) *La arboleda...,* p. 318.

(12) *Ibid.*

Previamente al análisis pormenorizado de *Noche de guerra...*, debemos referirnos a otro ambicioso drama político de Alberti: *De un momento a otro*. Es, entre otras cosas, un intento de llegar a una explicación coherente de la génesis de la guerra. La acción tiene por escenario «una pequeña ciudad del Sur, antes del 18 de julio de 1936, fecha en que termina el drama». En síntesis, es la historia de un joven intelectual, Gabriel, que en esa hora de profunda conmoción social e histórica se ve obligado a elegir entre dos mundos contrapuestos e irreconciliables: el mundo familiar, burgués, decadente y reaccionario, en cuyo seno ha nacido, y el mundo obrero y revolucionario, al que se siente íntimamente ligado por su manera de pensar. La contrafigura de Gabriel es su hermano, Ignacio, prototipo de ese mundo reaccionario que repugna al protagonista. La situación que envuelve a los personajes no puede encerrar mayor ni más vigoroso patetismo, tanto desde un punto de vista individual como colectivo. Por ello, la más grave objeción que puede hacerse a la obra es precisamente que en ella se soslaye ese patetismo que la situación exige. El diferente tratamiento estético que el autor da para presentarnos el mundo familiar de Gabriel y el mundo revolucionario al que Gabriel aspira —en el primer caso estamos ante una caricatura; en el segundo, ante un himno— y la obsesiva y casi neurótica actitud del protagonista, cuya elección no se deduce de los hechos dramáticos, sino que está dada *a priori*, restan veracidad a la obra y, por consiguiente, capacidad persuasiva y eficacia. Sólo la figura de Araceli, hermana de Gabriel, destaca por su convincente humanidad en este universo apriorístico, pétreo y sin fisuras. Quizá si Alberti hubiera escrito este drama algunos años más tarde, o quizá si hubiera elegido una forma teatral menos descriptiva y naturalista —lo que contrasta con la forma elegida por él en casi todas las demás obras—, los resultados habrían sido otros. El tema y la situación son de buena calidad dramática; el planteamiento ideológico, irreprochable. Falla la ejecución, sobre todo en la medida en que no se desarrolla cuanto hay de trágico, conflictivo y diverso en esta desgarrada historia de una familia española, que termina nada menos que con un fratricidio. Con todo, *De un momento a otro* es un indudable documento de época, cualesquiera que sean sus insuficiencias o sus defectos. Secundariamente, debemos añadir que este drama contiene además una probable significación autobiográfica: en la crisis personal de Gabriel ha podido reconocerse en no pocos rasgos la crisis personal de Rafael Alberti en sus años de juventud.

Los resultados finales de esta obra, así pues, están por debajo de sus propósitos. Ahora debemos añadir que lo mismo sucede con *Fermín Galán*. Dejando aparte la magnífica reactualización de *Numancia*

y alguna piezas cortas, circunstanciales de la guerra, nos encontramos con el hecho de que el teatro político de Alberti —anterior a *Noche de guerra...*— no acaba de sobrepasar un plano de búsquedas, de aproximaciones insuficientes, de tanteos. Al decir esto, no queremos dejarnos llevar por ese prurito crítico —ingenuo, también estúpido— que consiste en hurgar con cierta complacencia en los defectos de las obras ajenas. Muy al contrario, creemos ver agazapado aquí un problema de orden general y de la máxima importancia. Hemos podido comprobar que Rafael Alberti es el primer dramaturgo de la generación del 27 que inicia la andadura de un teatro político, y hemos comprobado también que lo hace eligiendo una forma dramática especialmente moderna y apta para ello. ¿Por qué, pues, hemos de esperar a *Noche de guerra...* para toparnos con un drama político plenamente convincente? Aparte los componentes azarosos, irracionales, que intervienen siempre en la creación de la obra de arte; aparte también la premura del autor al escribir estas obras en un momento histórico en que los acontecimientos cabalgan con vertiginosa celeridad —urgencia, gravedad, que tan magníficamente ha expresado el propio Alberti en su autocrítica de la *Numancia,* uno de cuyos más significativos párrafos hemos recogido páginas atrás—, yo me atrevería a llevar esta cuestión a otro plano. Un plano en el cual podamos preguntarnos si la generación del 27 estaba en condiciones de afrontar un teatro político en el momento en que, por la fuerza de las circunstancias, tuvo que hacerlo —y, eso sí, con toda gallardía—. Obviamente, la respuesta es negativa. Esta generación fue educada en los principios de la deshumanización del arte, y en ese crisol surgieron sus primeros textos dramáticos. Es forzoso añadir en seguida que la experiencia de la vanguardia fue positiva y sus efectos en la formación intelectual y artística de estos dramaturgos fue beneficiosa. Al propio tiempo debemos reconocer —siguiendo en nuestro empeño de abarcar con objetividad el problema— que el instrumental que estos autores habían adquirido en la vanguardia era insuficiente para la creación de un teatro político. Dicho de otro modo, que es *imposible* el salto brusco e inmediato de la vanguardia al teatro político. Ese salto se da en Rafael Alberti, según acabamos de ver, y se da en otros dramaturgos de su generación. En todos los casos, sólo después de una larga etapa de aprendizaje llegamos a ese punto en que la ambición de los propósitos se corresponde con la calidad de los resultados. Que esto ocurra en Rafael Alberti, el dramaturgo que tan prontamente acude a esta tarea creadora, afrontándola con una ideología clara y una fina intuición para lo estético, es seguramente aleccionador.

Sólo ahora estamos en condiciones de acercarnos a esta obra maes-

tra que es *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Para acceder a ella, su autor ha recorrido un esforzado, difícil camino. En análoga medida, los hallazgos y los desaciertos, las tentativas anteriores confluyen aquí como un excelente abono.

III. Aguafuerte, epopeya

Por su forma, podemos considerar *Noche de guerra...* en una zona muy próxima a *El adefesio*. El autor, explícitamente, define esta obra como «aguafuerte», y éste es, con toda seguridad, el terreno en que nuestro dramaturgo se desenvuelve con mayor acierto y soltura. Cabe señalar, por otra parte, que en *Noche de guerra...* se armonizan diferentes experiencias estéticas del autor —no sólo las concernientes a su teatro político e incluso no sólo las concernientes a su teatro—. Insisto en la fecha: 1956. Nos encontramos ante el gran momento de síntesis en la literatura y el teatro de Alberti. De ese momento, *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *El adefesio* son probablemente las dos obras dramáticas más logradas.

El tiempo y el lugar de la acción aparecen enunciados en el título. Estamos en el Museo del Prado una noche de noviembre de 1936. Las grandes obras de arte están siendo llevadas a los sótanos para preservarlas de los bombardeos. En el prólogo escénico el autor nos pone en antecedentes, mientras se proyectan una serie de diapositivas correspondientes a los cuadros que en ese instante están siendo trasladados. El autor —que es, desde luego, el propio Alberti— nos confiesa su relación antigua, personal, entrañable con el Museo: «Era yo un inocente pueblerino cuando me atreví a entrar por primera vez en esta casa...

Yo no sabía entonces que la vida tuviera
Tintoretto —verano—, Veronés —primavera—,
ni que las rubias Gracias de pecho enamorado
corrieran por las salas del Museo del Prado.»

Alberti, que fue pintor antes de ser escritor, nos dice también —con la emoción dolorida de la distancia y el exilio— que esta casa «fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud». Pero ahora —el ahora de la acción dramática: noviembre de 1936— no hay tiempo que perder: han empezado a caer las primeras bombas sobre Madrid; el Gobierno ha tomado urgentes medidas para el salvamento del Museo (13). Las grandes telas son transportadas a los só-

---

(13) El salvamento del Museo del Prado es algo de lo que, con justa razón, se enorgullecen aquellos intelectuales republicanos que participaron en acción tan

tanos del edificio con nerviosa celeridad. Después de *Las tres Gracias,* de Rubens, nuevas diapositivas se proyectan sobre la pantalla. Estas corresponden, en su mayoría, a cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya. Son: *Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa, La pradera de San Isidro,* el dibujo de *La tauromaquia,* en que se ve a un torero iniciando la suerte de matar; el aguafuerte número 37, de la serie *Los desastres de la guerra,* titulado *Por una navaja;* el número 38 de la misma serie, en que aparece un fraile; el número 39, con el hombre de la cabeza cortada; después los cuadros *La peregrinación de San Isidro, La asamblea de las brujas,* un fragmento del cuadro titulado *Las viejas,* el retrato de Godoy en la *Guerra de las naranjas,* el dibujo *Borrico que anda en dos pies...* Vienen a continuación dos Velázquez: *Don Sebastián de Morra* y el *Retrato de Felipe IV en traje de caza.* Más tarde, el arcángel San Miguel, del retablo anónimo de Arguis, y *La Anunciación,* de Fray Angélico. Cierra la serie un Tiziano: *Venus y Adonis.* El autor va intercalando observaciones diversas —estéticas, políticas— a lo largo de la proyección, y ya entonces de los cuadros emergen a menudo las voces de sus figuras. Ante Goya, el autor nos dice: «las más negras visiones del gran aragonés comenzaron a desfilar ante mis ojos. Era el infierno del andrajo, de la doliente y desgarrada miseria española. Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento y desposeído». Cuando se proyecta *La peregrinación de San Isidro,* oímos la voz del ciego, que canta, acompañado de guitarra:

Si yo pudiera, si yo pudiera,
hasta el hambre que tengo
me la comiera.

La transición de este cuadro al de *La asamblea de brujas,* al de *Las viejas* y después al retrato de Godoy —ante el cual se oyen las voces del Manco, del Fusilado, del Fraile, del Amolador y del Descabezado, diciéndonos de él que fue «un dictador», «la perdición de España», «abrió nuestras puertas a los franceses», «trajo a Napoleón a nuestro suelo», «nos entregó indefensos a sus crueles soldados», «nos vejó, nos pisoteó, nos inundó de sangre»— anticipan ya, en sus líneas generales, la acción dramática del acto único que sigue. De pronto, ante Tiziano, el autor exclama: «Era una obra cuyo tema yo había aprendido en el poeta Garcilaso y siempre me gustaba recitármelo en mis visitas al pintor de Venecia:

---

admirable. Conocemos el testimonio personal de don José Bergamín y recordamos su emoción al describir cómo había visto descolgar el cuadro de *Las Meninas.*

Adonis éste se mostraba que era,
según se muestra Venus dolorida,
que viendo la herida abierta y fiera,
sobre él estaba casi amortecida.
Boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo.

Con *Venus y Adonis* termina la serie de proyecciones. «Las salas quedaron desiertas. Sólo las huellas de los cuadros se veían estampadas en sus muros», nos dice el autor. Y tal es en el acto único —bastante extenso— el lugar de la acción dramática, en que intervienen únicamente dos personajes reales: los milicianos 1 y 2. Su intervención, por otra parte, será sólo momentánea y con una finalidad básicamente funcional, para darnos en el momento oportuno una información acerca de lo que está ocurriendo en la ciudad, con diálogos que, de cuando en cuando, vienen a enmarcar la acción «imaginaria», de la cual los personajes van a ser las figuras de las antiguas pinturas, que cobran nueva vida en manos de este gran poeta-pintor que es Alberti (14). En el prólogo escénico hemos conocido ya a estas figuras, y ahora van a desarrollar determinadas acciones ante nosotros. La estructura del acto es abierta, esto es, se trata de una serie de episodios encadenados, cada uno de los cuales guarda una cierta autonomía con respecto a los demás. Se puede hablar así de diferentes acciones independientes —bien entendido: independientes en su expresión escénica, pero íntimamente conectadas en una dimensión ideológica—. El núcleo central está representado por las figuras de Goya, que fundamentalmente protagonizan dos episodios: el levantamiento de una barricada popular contra el invasor francés y, al final ya de la obra, el juicio y condena a la horca de María Luisa y Godoy. Los otros episodios transcurren sin continuidad, en escenas aisladas: una escena grotesca entre Felipe IV —que, según la acotación, debe vestir como el Disparate número 2 de Goya: «capucha y ropón oscuros de espantajo»— y el enano Sebastián de Morra —que viste como en el retrato de Velázquez—; una escena entre los arcángeles San Gabriel y San Miguel y otra escena, en fin, entre Venus, Adonis y Marte; escenas, estas dos últimas —sobre todo la última— de hondo lirismo, lo

(14) *Noche de guerra en el Museo del Prado* puede considerarse como un precedente de *El sueño de la razón*, de BUERO VALLEJO; obra ésta en la que, asimismo, las figuras goyescas cobran vida dramática en escena. Sería interesante un análisis comparativo acerca de los paralelismos y divergencias del modo como estos escritores-pintores han abordado la dramatización de un universo pictórico. En ese análisis habría que incluir otro gran drama de Buero: *Las Meninas*.

que contrasta deliberadamente con las escenas goyescas, si bien, al propio tiempo, se articulan con ellas en un sentido unitario y profundo.

Veamos todo esto con algún detalle.

Alberti hace que ganen pronto nuestras simpatías un conjunto de figuras populares goyescas, víctimas todas ellas de la barbarie del invasor. El Manco nos refiere: «Un cántaro de barro y una jarra... Era mi oficio... Pregonaba en el Prado, en la pradera de San Antonio *(con voz algo en sordina)*: ¡Agua fresquita! ¡Agua! ¡De la fuente del Berro! Después me hice artillero. Defendía el Parque de Monteleón... Me llevó el brazo un casco de metralla.» Fidelidad al modelo pictórico, sencillez, gracia expresiva, encontramos también en la recreación de la figura de la Maja:

> AMOLADOR.—¿Te asustan los cañones, niña?
>
> MAJA.—¿A mí? Ni cañones, ni fusiles, ni sables. Mira lo que aquí tengo. *(Se detiene, arremangándose la chaquetilla y mostrando una gran cicatriz.)*

El Estudiante, el Fraile, el Torero —lamentándose de no haber tenido tiempo de matar su último toro, y ahora dispuesto a utilizar el estoque contra los invasores franceses—, el Fusilado... Estas y otras figuras populares levantan la barricada a las órdenes del Manco, elegido por todos ellos capitán. Pero quizá entre todos no hay personaje de mayor patetismo que el Descabezado ni acaso momento de mayor tensión dramática durante esta resistencia que el siguiente:

> DESCABEZADO.—*(Subido en lo más alto, mostrando, asida de los pelos, su cabeza.)* Esta sí que es buena bala. ¡La mejor! Cien mil rayos de odio lleva dentro. No vais a resistirla. *(La lanza fuertemente hacia donde se supone la puerta alta del museo, cayendo exánime su cuerpo desde la cima de la barricada.)*
>
> MANCO.—(...) No está muerto. El no puede morir. Como ninguno de nosotros.

Palabras de doble significación: el Descabezado y los demás no pueden morir porque son figuras inmortalizadas por Goya. Pero en otro sentido no pueden morir porque son pueblo, porque son *el* pueblo, y ya nos dice uno de los personajes, el Estudiante, que «el pueblo nunca muere».

Particular interés adquieren en este gran mural goyesco las figuras de las viejas. Son tres: Hubilibrorda, Genuflexa y Engurdegarda. Difieren considerablemente de las viejas y viejos grotescos que tanto abundan en el teatro de Alberti *(De un momento a otro, El adefesio, El trébol florido,* etc.), ya que su intervención en la obra es sobre manera ambigua. Son personajes extraños —es claro el empeño del autor

en que conserven los rasgos enigmáticos de que los dotó Goya—, que a menudo desempeñan una funcionalidad coral, que en ocasiones representan una parte más de la resistencia del pueblo, y sin que, por otro lado, no dejen de antojársenos a veces como antiguas e implacables coéforas. Genuflexa y Hubilibrorda mantienen una curiosa discusión acerca de las tijeras que la primera guarda y no quiere entregar a la segunda —al final del drama, comprobamos la finalidad que en el juego escénico se da a estas tijeras—, y es el Burro quien zanja la discusión con no poca gracia:

Hoy no es noche de pelea,
aunque, en efecto, lo sea.

La otra acción goyesca fundamental, decíamos, consiste en el juicio y condena de María Luisa y Godoy. Acción que empieza de un modo sumamente espectacular: con la escenificación de *El entierro de la sardina.* Abre la marcha un mascarón —«¡Muera el buitre carnívoro!», se lee en el estandarte que lleva—, y allí están las destrozonas, cantando y bailando al son estridente de trompetillas, matracas, guitarras, pitos, etc. Alberti señala: «Es la comparsa de los lisiados, de la miseria, del hambre negra española.» En la comitiva, además, hay quienes «enarbolan estacas, coronándose otros la cabeza con sillas rotas y orinales». Y en la comitiva, dos figuras al principio tapadas: a lomos de un cornudo Buco, «un enorme sapo de ojos saltones y rasgos humanos», y sobre un sillón que llevan Genuflexa y Engurdegarda, «un viejo pelele de cara amarillenta, desgreñados cabellos y largo traje negro de encajería». Ante esta última figura exclamará el Manco: «La señora de Don Carlos IV. ¡La reina María Luisa! Y ante la primera: «Si es don Manuel Godoy. *(Con ironía.)* ¡El Príncipe de la Paz! ¡El Choricero!» E inmediatamente esa compacta multitud, que es imagen «del hambre negra española», procederá al juicio y condena de estas figuras. Entre las diversas intervenciones merece destacar estas palabras del Estudiante, dirigidas a Godoy: «Tú, execrable e hipócrita señor, eres a un mismo tiempo el invasor y el invadido, el conquistador y el conquistado, el mal francés y el pésimo español, ambos puestos de acuerdo para lanzar a la más infame de las esclavitudes a uno de los pueblos más viriles y fuertes, más encendidos en el amor por su libertad e independencia.» Mas esto apenas puede dar idea del conjunto de la escena, en la que —con buen criterio— el autor rehúye toda tentación discursiva. Es acción, acción dramática lo que aquí nos ofrece. Repárese en el interesante juego escénico que se desarrolla a continuación: el Torero hace una buena faena con el sapo. «Este pase ayudado con desplante, ¡por tunante! Este de pitón a pitón, ¡por fe-

lón! Este redondo, natural, ¡por traidor y criminal! Y este otro pase afarolado, por (...) ahorcado!», va diciendo al mismo tiempo. La faena termina con una cabal estocada, y un comparsa se quita el orinal que lleva en la cabeza y se lo coloca al sapo. En cuanto a María Luisa, también ella es objeto de escarnio popular, terrible y justiciero. Antes de ir a la horca con el sapo, Genuflexa «corta con sus tijeras la melena de estopa de la reina». Al fin, «colgados de las escobas, clavados por el palo en los sacos terreros, son lanzados al aire el cuerpo de la reina María Luisa y el de su amante, que quedarán balanceándose como mudos badajos de campana».

La escena entre Felipe IV y el enano Sebastián de Morra participa de estos mismos rasgos, fuertemente tragicómicos. Ambos personajes —como María Luisa y Godoy— son muñecos de guiñol, o, por decirlo con la expresión que Valle-Inclán acuñó —tomándola de la literatura y el teatro menores de su tiempo— y que el propio Alberti utiliza aquí en otra ocasión, son *peleles*. Peleles ridículos, asustados por el estruendo de la guerra. Peleles sobre los cuales, asimismo, el dramaturgo proyecta un vigoroso criticismo. En contraste, las escenas entre el arcángel San Miguel y el arcángel San Gabriel por una parte, y por otra, entre Venus, Adonis y Marte, añaden una nueva perspectiva a este vibrante universo dramático. San Gabriel, Venus y Adonis vienen a ser un símbolo de la pureza y de la belleza; en suma, de una cierta armonía universal, que se ha visto gravemente perturbada. Gabriel va en busca de María para entregarle su bello mensaje; pero —nos dice— «tengo un ala quebrada en su raíz. En mi vuelo bajaba la alegría y se me cruzó el odio. No sé qué ha sucedido esta noche». Su pesar se hace inquieta pregunta, hablando con Miguel, y dice, refiriéndose a María: ¿No estará mal herida como yo? ¿O quizá muerta? ¡Oh negra noche de asesinos! ¿En dónde estoy, Miguel?» Es Miguel quien define la situación: «Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago.» Asimismo, en la dramatización de las figuras de Tiziano advertimos una idea básica que es coincidente. El diálogo entre Venus y Adonis, de gran calidad lírica, reafirma esta idea albertiana acerca de la pureza, de la belleza, de la armonía. «Tú y yo —dice Venus a Adonis— somos la paz, el ramo del olivo, el arrullo de las palomas, el florecer de los jardines en cada primavera.» Disfrazado de jabalí, Marte —triste dios enceguecido»— viene a perturbar esta paz del universo que simbolizan Venus y Adonis. Herido Adonis mortalmente, Venus se abraza al cuerpo de su amante y hace esta lamentación: «Ha muerto la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los

campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más.»

Se diría que sin estas figuras angélicas (15) —como Gabriel y Miguel, también Venus y Adonis lo son a su manera— el mundo dramático de *Noche de guerra en el Museo del Prado* quedaría incompleto. Son estos personajes los que confieren un sentido último a la acción, al drama mismo. Ya hemos dicho el porqué. Desde ellas y mediante ellas, el dramaturgo procede a la más dura condena de la violencia, en tanto que —viene a decirnos— ésta ha perturbado la armonía universal que tales figuras ejemplifican.

A lo expuesto hasta aquí es forzoso añadir determinadas observaciones a propósito de la técnica de *Noche de guerra...* Estamos ante una obra épica. Su contenido es muy claro y muy rotundo. Pero el alcance de un contenido dramático está siempre en relación directa con la forma que lo expresa. El qué y el cómo son el anverso y el reverso de una obra dramática. Por lo que llevamos visto hasta aquí, puede concluirse ya, sin más, esta primera afirmación: la llamativa originalidad de *Noche de guerra en el Museo del Prado,* al aparecer en esta obra, como personajes dramáticos, figuras tomadas de cuadros, grabados y dibujos del Museo del Prado (16). El lenguaje —verso y prosa combinados— es dúctil, ágil o barroco, según conviene a cada momento, a cada escena. Con frecuencia, Alberti utiliza recursos de *collage:* algunos títulos de Goya son frases oportunamente dichas por los personajes; versos de Quevedo o de Machado sirven, en un instante dado, de oportuna referencia. Del primero, tomados del *Memorial,* los siguientes: «El honrado, pobre y buen caballero, / si enferma, no alcanza a pan y carnero. / Perdieron su esfuerzo pechos españoles / porque se sustentan de tronchos de coles...», etc. Y de Antonio Machado, al cerrarse ya este impresionante mural hispánico, éstos tan conocidos: «¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena / Rompeolas de todas las Españas...», etc. Igualmente, el dramaturgo incorpora una popular canción de guerra.

Debemos subrayar, finalmente, el interés de unas graciosas, agudas y a veces desgarradas seguidillas manchegas que cantan y bailan Genuflexa, Hubilibrorda y otras figuras goyescas, con el acompañamiento

---

(15) La presencia y significación de los ángeles en la poesía de Alberti es un tema ampliamente estudiado por SOLITA SALINAS DE MARICHAL: *El mundo poético de Rafael Alberti,* Madrid, 1968, Gredos, pp. 180 y ss.

(16) Aunque el lugar de la acción y las figuras no correspondan al Museo del Prado, una interesante obra de PEDRO SALINAS, *Los santos,* podría estimarse como un precedente de esta ideal inicial. Es obra no incluida en el teatro completo por prohibición de la censura, y publicada en CUADERNOS AMERICANOS, mayo-junio 1954.

a la guitarra del ciego, personaje éste que viene a añadir a la obra una configuración muy precisa y que hemos hallado en los orígenes mismos de la dramaturgia de Alberti: la inclinación al romance dramático, al chafarrinón; en suma, al *esperpento,* como forma teatral especialmente acorde con sus propósitos. Hay escenas de brillante espectacularidad, como la escenificación de *El entierro de la sardina,* y el conjunto es de una riqueza plástica asombrosa. No cabe duda que *Noche de guerra en el Museo del Prado* permite la creación de un gran espectáculo (no sólo teatral; quizá también, en no menor medida, cinematográfico), con amplia movilización de recursos escenográficos, complicados y barrocos juegos de luz, etc.; todo con una gran expresividad festiva y popular. Rescatar obras como ésta para el teatro vivo, para el teatro representado, es, a mi juicio, una tarea que las nuevas promociones deberían intentar asumir, aunque no soy tan ingenuo que se me oculten las dificultades que amenazarían esa tarea.

Teatro de vanguardia, teatro político; en ambos campos, Rafael Alberti ha dejado una huella personal e inconfundible. Veamos ahora la otra importantísima parcela de su quehacer como dramaturgo.

IV. Mitología y folklore

Páginas atrás hemos apuntado que *El trébol florido, El adefesio* y *La Gallarda* responden a una cierta unidad, y que incluso pueden considerarse como una trilogía. Las afinidades son particularmente estrechas entre *El trébol florido* y *La Gallarda,* lo que aconseja que examinemos estas obras en un mismo apartado.

La dedicatoria de *La Gallarda* dice así: «A Gonzalo Losada, en recuerdo de nuestras tardes argentinas, nostálgicas de las cosas hondas y grandes de España». Desde el exilio, el dramaturgo se entrega a una rigurosa meditación española, y es una vez más en el pueblo donde encuentra la hondura, la grandeza enaltecedoras. Cierto que ni *El trébol florido* ni *La Gallarda* contienen el más leve contenido político; pero se diría que, del mismo modo que los ángeles albertianos dan un sentido final a *Noche de guerra en el Museo del Prado,* estas apasionadas y apasionantes composiciones poético-dramáticas, con todo lo que hay en ellas de mitología, de folklore y de misterio populares, confieren una significación profunda al exilio de Alberti. A partir de esta consideración, todo el teatro de Alberti nos revela de súbito su radical unidad. Según ello, no solamente ocurre que *El trébol florido* y *La Gallarda* no contradicen el teatro político del autor, sino que explican éste en una perspectiva última. Esta meditación es-

pañola presenta además otra importante faceta que hemos de connotar. Todos los escritores exiliados, *ciascuno a suo modo,* se plantean el tema de España como objeto de reflexión y —los más lúcidos— como un problema casi obsesivo. La preocupación por el ser de España, que esta generación aprendió de la del 98, reaparece en términos muy vigorosos, si bien, frecuentemente, con un timbre distinto. Ambas pérdidas, la de 1898 y la de 1939, parecen reclamar una similar actitud indagadora en la interioridad del alma española, pero con diferencias que son fácilmente deducibles de este hecho; lo que ahora se ha hundido no es un imperio colonial. La nostalgia y la conciencia de un *paraíso perdido* mueve a estos escritores exiliados, o a una buena parte de ellos, en su incisivo escarbar en una temática profundamente —y, por lo general, unívocamente— española. ¿Un paraíso perdido? El universo arcaico de *El trébol florido* y de *La Gallarda* no es otra cosa. Con toda su carga poética y su densísimo caudal mitológico y folklórico, estas obras nos hacen pensar en una España muy lejana, una España esencial, una España sin tiempo. Es una España buscada, recreada, reencontrada a través de algunos de sus mitos ancestrales. Ya García Lorca había obtenido en su teatro y en su poesía una imagen de España a partir de una intuitiva comprensión de la mitología popular precristiana, según acertó a mostrar Alvarez de Miranda en un conocido estudio. Alberti, en *El trébol florido* y en *La Gallarda,* acude al problema y lo vuelve a plantear en su totalidad, avanzando resueltamente por este camino, en el que mitología y folklore —enlazados— pueden conducirnos a una aprehensión de «las cosas hondas y grandes de España». Para esta andadura, Alberti comienza por plantearse la necesidad de un lenguaje teatral. Renuncia una vez más a la expresión realista y compone *El trébol florido* en forma de verso y prosa combinados, y *La Gallarda,* íntegramente en verso. Es necesario añadir que, después de García Lorca, no hay en la escena española un teatro poético que, siéndole afín, alcance la riqueza expresiva de estas obras.

La acción dramática de *El trébol florido* se desarrolla en «una isla de sol, mar azul y cielos tirantes». El primer acto tiene un carácter eminentemente festivo: es la noche de San Juan, dramatizada mediante numerosos recursos plásticos y musicales. De este ámbito sensual, colorista, surgen los personajes como figuras de leyenda. En el tercer acto, con la escena del «toro de fuego», el autor nos conduce nuevamente a un mundo festivo, dionisíaco, de colores muy vivos, a cuyo resplandor la muerte de la protagonista, Aitana, se convierte en una especie de sacrificio antiguo, bárbaro y ritual.

Una visión superficial de *El trébol florido* basta para comprobar

que toda la obra se articula mediante un juego de permanentes antítesis. En un sentido último —si se quiere, en un sentido cósmico— se trata de la antítesis de la Tierra y el Mar, que vienen a simbolizar dos grupos bien definidos de personajes. Por un lado, Umbrosa —viuda de un marinero— y sus dos hijos, marineros también: Martín y Alción. Por otro, el viejo Sileno —molinero y ciego— y su hija, Aitana. Pero esta relación antitética se particulariza, a su vez, en las relaciones que establecen los diversos personajes entre sí. Abarcar esa compleja red de relaciones es tanto como abarcar este brillante universo dramático en su totalidad, en el cual, a un tiempo, los personajes se atraen y se repelen. Tal es, sobre todo, la relación que se suscita entre Sileno y Umbrosa. Esta es también la relación amorosa de Aitana con Martín al principio— y con Alción —más tarde—, relación en la que, generalmente, se manifiesta un concepto del amor como lucha de contrarios más que como armonía entre ellos. A la vez, y más allá de todo esto, Umbrosa y Sileno ejemplifican un mundo contrahecho, contorsionado, irrisorio —muy cercano, básicamente similar al de Gorgo, Uva, Aulaga y Bión en *El adefesio*—. Contrariamente, Aitana y Alción nos dan la imagen de un mundo hermoso, angélico —en *El adefesio* el equivalente sería el mundo amoroso de Altea y Cástor; en *Noche de guerra en el Museo del Prado,* las figuras de San Gabriel y San Miguel, de Venus y Adonis—. Si queremos, finalmente, completar en una somera indicación esta compleja red de relaciones, debemos subrayar las de carácter familiar y casi tribal: la relación —impulsada claramente por un afán incestuoso en el padre— de Sileno con Aitana y la de Umbrosa con sus hijos, especialmente con Alción, el predilecto. Añádase, por último, la relación asimismo antitética de los dos hermanos, que no llega a cristalizar en una lucha fratricida —a diferencia de lo que sucede con Gabriel e Ignacio en *De un momento a otro*—; pero no porque falten elementos que la justificarían, en especial los que atañen a su rivalidad por Aitana. El fratricidio se encuentra aquí en estado latente: es un desenlace *posible,* aunque no sea el desenlace elegido por el autor.

El sustrato mitológico de la figura de Aitana ha sido señalado por Marrast, quien supone como fuente de inspiración un romance de Góngora (17). Aitana-Alción vendrían a ser una transposición de Alción-Glauca, con variaciones importantes, sobre todo el nombre de la figura femenina, y el hecho de que, a diferencia de Glauca —mujer del mar en la mitología—, Aitana sea precisamente mujer de tierra.

(17) *Op. cit.,* pp. 91-92.

En el romance gongorino, Aitana deja abandonado a Alción; en la obra de Alberti, el final es distinto y de mayor tragicidad.

Aitana se define primeramente por su indecisión entre Martín y Alción, a pesar de que, inicialmente, ha sido Martín el más favorecido en el amor de la muchacha. Esta indecisión nos la confiesa en versos como los que siguen:

El árbol cuando se mueve
vacila en su pensamiento.
Vuelo a un lado, vuelo al otro,
sin saber qué quiero.
(...)
Las hojas se me consumen
en un fuego y otro fuego.
Sopla, viento, a la derecha;
a la izquierda, viento.
Apaga, viento, este hervor.
Vengo buscando una mata de trébol,
vengo buscando una mata de amor.

Al fin, Aitana se inclina por Alción en una brillante escena del acto tercero. Planean su huida; será durante la fiesta de cumpleaños de Alción, en que Umbrosa le va a regalar una barca nueva y en la que Umbrosa y Sileno anunciarán su acuerdo respecto a la boda de Aitana con Martín —más adelante comprobaremos que, a su vez, Umbrosa y Sileno han urdido un plan para evitar el matrimonio de sus hijos—. De la mencionada escena retengamos estas palabras de la muchacha: «Te quiero, Alción, te quiero, como sólo la tierra puede querer lo que no tiene. Ya me siento de espuma, de sal fresca a tu lado.» La relación hombre-mujer en equivalencia a la relación mar-tierra no es sólo una imagen ocasional, sino un *leitmotiv* constante en la obra. Con frecuencia, según hemos apuntado líneas atrás, es también un choque violento, tempestuoso:

ALCIÓN.—Me sabes a sangre, a herida abierta, honda (...). Pronto me haré a la mar. Pero sábete que el aire del molino puede llevarlo el viento marinero.

AITANA.—Si se deja.

ALCIÓN.—Que se dejará, porque es más fuerte.

AITANA.—(...) Habrá pelea.

Algo muy semejante puede verse en una escena anterior entre Aitana y Martín. Esta sistemática identificación de los impulsos humanos con las fuerzas de la naturaleza no es nueva —piénsese en Shakespeare, en Ibsen o, más próximo a nosotros, en García Lorca—;

pero ello no resta autenticidad ni vigor a estas figuras, decantadas y primarias a un mismo tiempo.

Con ser, como en efecto son, personajes contrapuestos, en tanto que corresponden al mar y a la tierra, Umbrosa y Sileno guardan algunas afinidades que ahora debemos examinar. En su mutua repulsión, y movidos por su egoísmo y malsana atracción hacia los hijos, convienen plenamente en que no haya boda entre Aitana y Martín o Aitana y Alción. En esta escena, además, presenciamos un amago de relación erótica entre los dos viejos, que tiene extraordinario interés:

> SILENO.—*(Prendiéndola de la cintura mientras bebe.)* Siempre soñé con tu cintura... y me la imaginé abrazada de uvas... de dos en dos, como bolas de vidrio... Y más arriba pensé que había racimos... verdes..., duros todavía..., lustrosos...
>
> UMBROSA.—*(Alejándolo.)* Pero al despertar se convirtieron en pasas. *(Ya borracha)* Si te gustan las pasas, ven por ellas, Sileno.
>
> SILENO. *(Buscándola.)* Tengo poder para volvértelas redondas nuevamente, Umbrosita...
>
> UMBROSA.—Soy también perra de pescador. Te morderé, Sileno, si me buscas. Mira qué dientes: uno, dos, tres, cuatro... Mira qué colmillos: dos, pero como cuchillos.
>
> SILENO. *(Dando tumbos.)* Muérdeme, muérdeme, vieja maldita, trébol arrugado..., algarroba seca, cáscara de avellana, pisoteada y estrujada... *(Se da contra otro árbol, cayéndose sentado.)*
>
> UMBROSA.—¡Ja, ja, ja! ¡Por chivo barbón, por chivo barbón!
>
> SILENO.—*(Lloroso.)* Umbrosa querida... Una mano a tu chivo amantísimo. Una manita, perra...

Poco antes ya Sileno había propuesto a la anciana: «Espuma marinera, ven, ven, hermosa... El vino se nos cuele por la sangre... Hoy somos dos muchachos.» El contraste de todo ello con las escenas de amor de Aitana y Martín y Aitana y Alción es muy notable y también deliberado. Topamos así de nuevo con esta característica del teatro de Alberti —y la volveremos a encontrar en *El adefesio*—, que consiste en la violenta contraposición de dos planos de acción dramática: el primero, puro y hermoso; el segundo grotesco. En este segundo plano, el personaje principal es Sileno, que puede hacer pensar en una deidad antigua, y cuyos rasgos tragicómicos se muestran desde que aparece «beodo y dándose, ciego, contra los árboles» en la noche de San Juan. En cuanto a su pasión incestuosa, él mismo la confiesa, hundido en su borrachera, en el brindis con Umbrosa:

> UMBROSA.—(...) ¡Por Martín... para que no se case con Aitana!
>
> SILENO.—*(Bebiendo ansioso.)* ¡Por Aitana... para que se case conmigo!
>
> UMBROSA.—(...) ¡Bebido, bebido!
> ¡Pero con el corazón herido!

La compleja red de relaciones que han establecido los personajes entre sí estalla, finalmente, en la fiesta del *toro quemado,* fiesta que tiene toda la apoteosis de un ritual primitivo. Véase la acotación del autor para la entrada en escena de Umbrosa y Sileno: «Aparece, tirado por muchachos, el carro donde van Sileno y Umbrosa, verdadero altar barroco, pagano y silvestre, agobiado desde las ruedas por hojas y racimos, haces de trigo y amapolas, prendido por largas cintas de colores.» Y para la entrada del toro de fuego: «Arrecia la música, cambiándose por un aire de danza, apareciendo sobre ruedas, y empujado por muchachos del campo y de la playa, un gran toro de paja, clavado de banderines y flores, enramadas las astas de pámpanos y olivos. Delante, bailando, dos parejas de gitanillos. Detrás, severa y enlutada, una vieja.» Esta vieja es la médium entre la gente y el toro, que anuncia el porvenir. Cuando por el suyo le pregunta Aitana, la vieja no se atreve a responder; lo hará después del terrible suceso, «cantando débil y triste»:

El torito te responde
como torito de fuego,
que antes que el toro se encienda
te apagarás tú primero.

Así ha sido. En un acceso de furor, intuyendo la huida que han previsto Aitana y Alción, Sileno ahoga a la muchacha. «¡No la tendréis ninguno!» El convencionalismo de la muerte de Aitana, que sería más que objetable en un drama de corte realista, resulta aquí convincente. Es, sin duda, una absoluta necesidad poética; esa muerte irradia una poderosa significación a toda la obra, en tanto que presenta los signos de un bárbaro sacrificio en ese «altar barroco» de Sileno y Umbrosa.

Refiriéndose a *La Gallarda,* afirma Marrast que es «una de las obras más difíciles, quizá la más difícil de todo el teatro de Alberti» (18). La razón de esta dificultad radica en el elevado número de enigmas que este drama contiene y en el hecho de que, al fin, no están del todo claras las intenciones del autor, en el sentido de *qué es lo que el autor quiere decir.* No cabe duda que Alberti —tan explícito, tan didáctico en otras ocasiones— se ha propuesto aquí —como en *El trébol florido*— una meta sobre manera ambiciosa; pero definir cuál es ésta constituye, al menos a primera vista, una tarea bastante complicada. *La Gallarda* es, quizá en mayor grado aún que *El trébol florido,* una obra misteriosa, precisamente porque —en mayor grado todavía— *lo misterioso aparece integrado como una parte fundamental,* vertebral de su contenido.

(18) *Ibid.,* p. 142.

El drama comienza con un breve prólogo a cargo de Babú —«viejo campesino», de «grandes barbas centenarias»—, quien, entre otras cosas, nos dice de sí mismo que es «los desesperados paréntesis de sombra, / los apartes crueles en la escena sencilla, / el temblor subterráneo que va por la tragedia». Este prólogo y las posteriores intervenciones —semejantes a las de un coro— de Babú, dan una fisonomía de romance a toda la obra. La acción tiene lugar «en la meseta central de España y a orilla de los montes». Figura central, protagonista indiscutible, es Gallarda, una airosa vaquera. Manuel Sánchez —vaquero y marido de Gallarda—, Lucas Barroso, mayoral, y los vaqueros Juan de Olvega y Pedro Ruiloba completan el cuadro de personajes. Hay que añadir a *Resplandores,* el «torito colorado», que es —después de Gallarda— el personaje más importante. Aunque nunca aparezca en escena, gravita constantemente en ella. En último término, el núcleo dramático de la obra se puede reducir a la relación —extraña, fascinante— de Gallarda y *Resplandores;* todo lo demás es accidental o está en función de ella.

Con mucha insistencia se nos habla del sentimiento maternal de Gallarda hacia *Resplandores.* Al principio, ya Lucas, con despecho al verse rechazado por Gallarda, amenaza a la mujer en estos términos:

¡Me vengaré, Gallarda! ¡No lo olvides! Lo juro
por la vida preciosa del toro colorado,
ese toro que quieres más que a un hijo perdido.

En la casi inmediata escena con Manuel, Gallarda se extiende relatándonos su amor por *Resplandores.* Destaquemos dos breves fragmentos:

¿No es el hijo, Manuel? Yo en mis entrañas
soñé que en una noche me crecía
y que luego a mis pechos lo criaba.
Ser la madre de un toro pequeñito,
que lo acuna caliente entre las pajas
y le ve por los tréboles cubrírsele
la piel de clavellinas coloradas...
(...)
Luego te quise a ti, y ya sólo tuve
tu querer y el del toro que aún me llama,
que miro que me mira en los rincones
y siento que me llora en mi almohada.
Tú lo quieres, Manuel; es nuestro hijo,
el de los campos..., porque el de la casa
no ha tenido ni tiempo todavía
de ser en nuestra sangre una esperanza.

Así, pues, no existe ningún hijo perdido en la vida de Gallarda ni tampoco la imposibilidad de que el matrimonio llegue a tenerlo, ni, finalmente, se nos dan en la obra datos que permitan suponer en la mujer una deformación psicológico-sexual. Si acaso, podría pensarse en un sentimiento maternal todavía insatisfecho y transferido a la figura del toro. Pero, admitida esa posibilidad, estamos muy lejos de ver claro. Por otra parte, la insuficiencia de datos biográficos y caracterológicos, hace evidente que es de otra naturaleza el tema que Alberti nos invita a contemplar.

En su investigación sobre este drama, Marrast ha observado una serie de conexiones con el folklore popular (19), una de las cuales nos interesa destacar particularmente. La relación maternal de una mujer y un toro se apunta en *Los mozos de Monleón*, y queda más ampliamente expresada en este romance de Avila: «El toro tenía tres meses; / la serrana lo crió; / con la leche de sus pechos / el alimento le dio» (20). Esta idea aparece casi literalmente recogida en la obra, si bien —con inteligente criterio— el autor hace decir a su personaje que ha sido un sueño: «soñé (...) que luego a mis pechos lo criaba». Pero ¿dónde está el límite que separa el sueño de la realidad? El sueño de Gallarda, la participación en él de Babú, vienen a insinuar cuanto hay de convencional en ese límite, tal como lo admitimos en nuestra vida cotidiana. En este universo dramático, sueño y realidad son una sola cosa, un temblor de fuerzas primarias, un enigma irreducible... O acaso sólo reducible a la razón poética. Lo elemental de los sentimientos de los personajes, la eliminación sistemática de sus datos biográficos y psicológicos, la humanización —que, por serlo, pronto equivale a una deificación— del toro, contribuyen decisivamente a llevarnos a ese punto en el cual aparecen borrosas, equívocas, las fronteras de lo humano y en el cual el misterio domina ampliamente en el fondo de personas, animales y cosas. De este universo entrevisto por el poeta han desaparecido los dioses, pero en él reaparece con toda su fuerza mitológica, la figura del tótem. *La Gallarda* no es, para nuestro gusto, la mejor obra de Alberti. Pero sí la más audaz en su concepción, la más libre, la más imaginativa.

V. El hallazgo de «El adefesio»

Algunas diferencias importantes y —creemos— una notable superioridad ofrece *El adefesio* en comparación con los dos textos dramá-

(19) *Ibid.*, p. 131 y ss.
(20) *Ibid.*, pp. 132-133.

ticos, afines, que acabamos de examinar. Superioridad, por ser un drama de más recia textura, más crítico. Diferencias, por presentarnos un cuadro vital menos folklorista, menos colorista, pero con motivos mitológicos más profundos, más decantados. Como *El trébol florido* y *La Gallarda*, nos revela un mundo estremecido y estremecedor, susceptible de diversas interpretaciones y, por encima de todo, inquietante y extraño.

Esta es, quizá, la impresión que de un modo inmediato provoca *El adefesio* en el lector y, presumiblemente, en el espectador (21): es una obra extraña. Y nos lo parece, incluso, teniendo muy en cuenta todo lo que en el teatro español precede a este título: el teatro de García Lorca y, aún más, el de Valle-Inclán, el Valle-Inclán de los *esperpentos*. Numerosas razones invitan a considerar *El adefesio* como un *esperpento*, como ya hemos anticipado páginas atrás, pero esta rápida clasificación dista mucho de aclarar las cosas. Si afirmamos que esta «fábula del amor y las viejas» —como subtitula Alberti— es un *esperpento*, debemos añadir en seguida que es un *esperpento* extraño; un *esperpento* de rara y atractiva singularidad.

En acotación previa, nos dice el autor que «la fábula sucede en cualquier año de estos últimos setenta y en uno de esos pueblos fanáticos, caídos entre las sierras del sur de España, cansados de reminiscencias musulmanas». Los tres actos transcurren en «una casa rica». El primero, en una sala; el segundo, en una «azotea blanca de cal», desde donde se ve «dramático, pelado, amarillo, contra el cielo de media tarde, el Monte de las Cruces»; el tercero, en un jardín, un jardín «romántico y lleno de abandono». En lo fundamental, la obra no puede estar localizada de un modo más puntual y concreto. Proyectada sobre este paisaje de una Andalucía trágica, toda la acción dramática se desarrolla en función de un hecho anterior a la acción misma, y éste no se revela al espectador hasta pocos segundos antes de terminar la fábula. ¿Qué hecho es ése? La respuesta nos lleva a comenzar este análisis partiendo de la figura de Don Dino, un personaje que no llegamos a conocer en escena, pero que *está* continuamente en ella.

Don Dino murió hace algunos años. Era un poderoso terrateniente, ya viudo, y dejó, al cuidado de su hermana, Gorgo, una hija: Altea. Gorgo ha conservado, como una reliquia, las barbas del hermano muerto. Y en una escena, en que se pone esas barbas y finge ante dos comadres, íntimas amigas suyas —Aulaga y Uva—, las actitudes, gestos

(21) *El adefesio* se estrenó en Barcelona, en el teatro Capsa, el 20 de noviembre de 1969. Incomprensiblemente, el espectáculo no fue traído a Madrid.

y palabras de Don Dino, podemos obtener algunos rasgos muy precisos del viejo terrateniente. Así:

> Tenéis que conocerle; no le habéis olvidado. Mirad, mirad. *(Se sienta, siempre con aire de hombre, cruzando la pierna, y en actitud pensativa.)* «¡El olivar, el olivar! Me saquean estos miserables. Me arruinan. ¡No puedo más, no puedo más! ¡Reviento!» ¿Quién sufría, quién se desesperaba de este modo? *(Se pasea, las manos a la espalda, dando saltitos y diciendo rápido:)* Sancta Maria, Sancta Dei Genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater Divinae Gratiae...» Uva, Aulaga, acordaos.

Y completa de esta forma la caracterización:

> Miradme bien ahora... Adivinad... *(Sentándose y desvaneciendo la voz.)* Hija, hijita, Altea... Ven... Me marcho lejos..., lejos..., con tu madre... Pero ahí tienes a Gorgo... A Gorgo... Obedécele.

Sí, Uva y Aulaga recuerdan, reconocen a Don Dino. Casi les parece estar viendo su misma barba. Gorgo puntualiza: «¡Como que son sus mismas barbas! Ni pelo más ni pelo menos. Las que tenía en la mañana de su muerte.» Sin embargo, lo que las dos comadres no saben —ni sabremos nosotros, espectadores o lectores, hasta el final— es que, además de confiarle a Altea, Don Dino confió a Gorgo un secreto: el de que había tenido un hijo natural «con una pobre jornalera de sus viñas». Este, que pasa por ser sobrino de una de las comadres, se llama Cástor. Y queda finalmente completa, rotunda, la caricatura de Don Dino, en las palabras con que Gorgo justifica al hermano, en el acto tercero:

> Aulaga, mira, óyeme... Mi hermano era muy bueno... Hasta pasaba por un santo... Pero ya sabéis, hijas, lo que es la vida en estos pueblos... Y tantas mozas en sus tierras... Me reveló su pecado llorando. Era el secreto de un alma moribunda.

Si añadimos a estos datos el del amor de Altea y Cástor, la trama de *El adefesio* queda ya, prácticamente, dibujada. Es igualmente válida para un melodrama o para una tragedia. Pero Alberti va a convertir esta materia en un *esperpento* extraordinariamente original, lleno de significaciones.

En *El adefesio* se nos presentan, con nítida claridad, dos planos contradictorios, opuestos, según es tan habitual en el teatro de Alberti. En el primero están situadas las figuras de Altea y Cástor. En el segundo, Gorgo, Uva, Aulaga y el grupo de mendigos, con el espeluznante Bión a la cabeza.

El mundo de Altea y Cástor no ofrece complejidad alguna para su comprensión crítica. Su amor es hermoso, inocente, trágico. Desconocedores del lazo consanguíneo que les ata —y desata— se sienten mutuamente atraídos por un sentimiento radical, poderoso y exclusivo. En su amor hay esa exacta dosis de impaciencia, de ingenuidad, de miedo y de obstinación, que es común y definitoria en los grandes amantes de la historia de la literatura. El desenlace trágico tiene una gran pureza espiritual y literaria. Persuadida de que Cástor se ha ahorcado en un olivo, lejos de aquí —farsa urdida por Gorgo para resolver el conflicto—, Altea, como una nueva Melibea, se suicida. Su lamento, cuando sube a la torre de la casa, sólo podía decirse en verso, o, al menos, sólo podía decirlo en verso un poeta tan entero y verdadero como es Rafael Alberti. Abatida, deshecha, exclama Altea:

Querido, querido:
yo sin ti ni tú conmigo.
Cuando ya todas las torres
me anunciaban tu camino,
amor querido,
yo sin ti ni tú conmigo.

Y ya al final, asumiendo la tragicidad de su amor imposible, en un anhelo de síntesis más allá de la muerte:

Mi sombra será una torre;
la tuya será un olivo;
amor querido,
yo contigo y tú conmigo.

La calidad y pureza de este amor contrasta con el plano en que se desenvuelven Gorgo, Uva, Aulaga, Bión y los mendigos. Contraste deliberado, que viene a subrayar, con gran intensidad, cuanto hay de grotesco y terrible en el mundo de Gorgo.

Gorgo se define, quizá primordialmente, por su ejercicio abusivo, despótico y violento del poder. Cuando empieza la acción, y Gorgo quiere afrontar el problema suscitado por los amores de Altea y Cástor —aún no tiene la certeza de que sea Cástor el joven que ronda la reja de Altea, pero sí una sospecha muy firme—, su primera medida es investirse de una fuerte autoridad. Oigámosla, «dirigiéndose», al hermano muerto:

¡Dios! ¡Dios de Dios! ¿Por qué ibas Tú a advertírmelo? No; yo no me lo merecía. Me has hecho víctima de mi propia confianza. Yo, yo misma me clavé esta venda en los ojos (...). Has castigado mi ceguera, mi buena fe, mi falta de dominio, de energía. Porque Tú me

pensaste autoritaria, dura para contener a un toro con una sílaba, para levantar un muro con sólo una mirada. Pero hasta que hoy me heriste, me golpeaste en las pupilas, me vareaste como a un olivo, no me chascó en la sangre el látigo del mando ni el trueno del poder me reventó en la lengua. ¡Dios! ¡Dios de Dios! *(Quitándose las barbas y contemplándolas.)* Gracias por este símbolo, por este emblema de la autoridad que has colgado en mi cara y que, sin yo saber su don, guardaba desde hace mucho tiempo.

Estas barbas decimonónicas del difunto Don Dino tienen, pues, un sentido muy claro en la mentalidad de Gorgo: son «emblema de autoridad». Y acerca de qué entiende Gorgo por autoridad, el pasaje transcrito no puede resultar más expresivo: autoridad equivale a «látigo del mando», «trueno del poder», etc. Dicho de otro modo, una autoridad que no se apoya ni justifica en razones morales o espirituales, sino, meramente, en razones de fuerza. Ahora bien, es importante observar que Gorgo no exhibe este poder como algo enteramente suyo, sino como la perpetuación del poder de Don Dino. Retengamos estas palabras de Aulaga: «Gorgo manda. Ella es la autoridad. El varón. El hombre. Ella tiene las luces de su hermano.» No podía ser de otro modo. Ya nos ha indicado el autor que se trata de un medio social «cansado de reminiscencias musulmanas». Habiendo muerto el varón de la familia, Gorgo, para asumir el poder —en la medida en que ella quiere asumirlo— ha de asumir el papel de varón. Y no cabe duda que en tal actitud podemos ver, además, un importante rasgo psicológico del personaje: la satisfacción de una vida psíquica hasta entonces fuertemente reprimida, la satisfacción de una honda frustración sexual. En su relación con Altea, Gorgo se comporta con extremada dureza, incluso con cierto sadismo. Ve en Altea la muchacha hermosa que, quizá, ella fue hace muchos años, y que inútilmente busca en la imagen que un espejo le devuelve de sí misma. De ahí que se complazca en obstaculizar el amor de la joven, no sólo por motivos objetivos —el lazo consanguíneo que une y desune a Altea y Cástor—, sino también subjetivos, vengativos. «Siempre, hija mía, el primer amor se presenta el más triste. Así me sucedió a mí de muchacha... Así nos pasó a todas», dice a la sobrina. Conociendo al personaje, ¿no es fácil percibir un regusto maligno, soterrado, en estas palabras? Sabemos que Gorgo es soltera y que su cuerpo hoy marchito y arrugado añora un placer sexual que no ha conocido ni podrá conocer nunca. Y esta añoranza es visible, sobre todo, en la escena en que Gorgo y Bión se entregan a una especie de juego y danza de carácter erótico. Un erotismo irrisorio, guiñolesco, que comprende igualmente las relaciones de Uva y Aulaga con Bión, y que nos parece tanto más grotesco al recordar el amor puro y noble de Altea y Cástor, no obstante su base incestuosa.

Gorgo es el poder, el «látigo de mando». Lo es en un ámbito familiar y lo es también en sus relaciones sociales. Dos extraordinarias escenas —el interrogatorio de Altea y la cena de los mendigos— ilustran a la perfección, ambos aspectos.

El despliegue de preparativos que hace Gorgo antes del interrogatorio a que va a someter a su sobrina revela ya lo que éste significa para ella:

> AULAGA.—Esto parece un santo tribunal, Gorgo.
>
> GORGO.—Ni más ni menos, hija. El día del juicio. Un muerto me ha nombrado juez de esta triste causa, que deseo fallar con vuestra ayuda.

Podríamos dividir este interrogatorio en tres momentos perfectamente diferenciados: 1) *Dulzura-preámbulo a la brutalidad:* Gorgo habla cariñosamente a Altea, a la que ha hecho vestir de un modo muy atractivo; elogia su belleza, etc. 2) *Actitud inquisitiva y enérgica* ante la negativa de Altea a confesar quién es su novio. Las tres viejas, «como tres sombras, como tres rebujos siniestros, riendo, burlonas, hirientes, van y vienen alrededor de Altea, que llora, bajo, cubierta la cara por sus cabellos», según indica la acotación del autor. 3) *Violencia y brutalidad, tortura.* Sumergida Altea en esta atmósfera de horror, despojada de los hermosos vestidos con que Gorgo hizo que la muchacha se engalanara en un principio, y ahora con «un traje negro de vieja, largo, triste, irrisorio», convenientemente preparado el efectismo necesario, Gorgo sale de escena, y cuando, de inmediato, regresa, lo hace con la barba del difunto Don Dino, cubierta con un lienzo y presentándose como una aparición de ultratumba ante la sobrina, quien, alucinada, no puede callar ya el nombre del amado.

Esta escena, con toda su tremenda violencia, y sobre la base de que Gorgo actúa en todo momento como «juez» en un «santo tribunal», completa de modo considerable nuestra visión del personaje... Pero esta figura es mucho más inquietante y compleja, y ello se pone de relieve, vigorosamente, en la cena de los mendigos, cuya significación afecta a la totalidad del drama.

«Es el día de la caridad, de la santa limosna, que siempre en esta casa se celebró todos los años», dice Gorgo, como un antiguo patriarca, dirigiéndose a todos. El grupo de mendigos, y Bión en primer lugar, resulta sencillamente estremecedor. Señalemos algunas frases, expresivas de la sumisión inhumana de estas figuras: «¿Para qué servimos los pobres? ¿Para qué estamos, si no para que se nos mande?»... «Los platos los fregaremos después entre todos y de rodillas, si nuestra ama así lo ordena»... «Con el hocico los limpiaríamos, si ése fuera su gusto»..., etc. A esta «mesa de la caridad» —la expresión es de Gorgo—

se sentarán también Aulaga, Uva, Animas (criada) y, naturalmente, Altea. Este «día de la caridad», en que hay cordero asado en abundancia para los mendigos, forma parte de una especie de rito antiguo y feudal; singular mezcla de exhibición de poder y de paternalismo, que nos recuerda una vez más, con fuertes trazos, cuál es el mundo social e histórico que enmarca la acción de la obra. Nos bastaría, desde luego, con la perpetuación de este rito, para saber cómo son las relaciones sociales que con los demás establece Gorgo. Antes de llegar aquí, sin embargo, ya nos había suministrado el autor algunos datos de interés a este respecto. Así, por ejemplo, el sentimiento clasista de Gorgo se hace transparente durante el interrogatorio de Altea. Tras mencionar a algunos jóvenes, y comprender que ninguno de ellos es el amor de la muchacha, Gorgo exclama con toda naturalidad: «Pues son los más ricos, hija, los principales en veinte leguas a la redonda.» Sentimiento clasista, concepción enteramente pragmática del matrimonio: fácilmente podemos adivinar que Gorgo consideraría «cumplida» su misión, la misión encomendada por Don Dino, si Altea contrajese matrimonio con alguno de estos acaudalados jóvenes.

«Es el día de la caridad, de la santa limosna»... Gorgo se dispone a celebrar un antiguo rito, símbolo y ostentación del poder y la riqueza de la familia. Sin embargo, esta vez no va a ser como todos los años. Por de pronto, Gorgo aparece con las barbas del difunto Don Dino, y con una jofaina. Todos se quedan estupefactos. Los mendigos rompen a reír. Creen que se ha vuelto loca. Ella no se inmuta, y rápidamente domina la situación con su actitud y con sus palabras:

> Reíd. Chillad. Mofaos. Mi alma está preparada. ¿No lo veis? No es la de Gorgo ahora. Vuestros gritos y risas la iluminan, bañándola de gozo y delicias sin límite. ¿Qué pensabais? Venid a mí. Pero no, no os acerquéis, no os violentéis en dar un solo paso. Soy yo, y de rodillas, la que va hacia vosotros. *(Arrodillada, va andando ante el temor y el silencio de todos.)* ¡Qué son estas humildes piedrecillas para las grietas y arañazos que reclama mi carne! Zarzales y guijarros puntiagudos son los que ella me pide, estremecida de esperanza. *(Se levanta ante Altea, presentándole la jofaina. Mientras le lava las manos.)* Sean tus manos las primeras, sobrina...

Y uno a uno, lava las manos a todos los comensales. Luego se quita las barbas y bendice la mesa. (Surge entonces —como Gorgo había previsto— un hombre del campo, para dar la falsa noticia de la muerte de Cástor, y cuyas consecuencias ya conocemos. Son consecuencias trágicas, en el más riguroso sentido: los padres son castigados en los hijos.)

¿Qué esconde esta singular y por demás insólita escena, en que

Gorgo así se humilla ante quienes le rodean? Hasta aquí hemos venido considerando aspectos muy claros del personaje: su frustración íntima, su ejercicio despótico y violento del poder, su marcado sentimiento clasista. Pero al llegar a este punto, la figura de Gorgo —y la obra misma— adquiere una dimensión mucho más profunda. Superficialmente podríamos ver en su actitud una manera sutil —e incluso, en cierto sentido, masoquista— de tomar venganza contra Altea, Uva y Aulaga. Estas, con anterioridad, se habían rebelado contra Gorgo y la habían maltratado violentamente. Gorgo se venga ahora de ellas, y las humilla..., perdonándolas de *esta forma,* humillándose ella misma en un grado inimaginable. Pero hay más, y es, sin duda, lo más importante: en el modo de hacerlo, viene a recrear otro rito —de carácter religioso—, que en su terrible mentalidad *se funde* con el anterior, y que apunta los citados fines. ¿Día de la caridad? La caridad o el amor son valores enteramente ajenos a este espíritu contrahecho, para el que sólo cuentan las palabras y los actos rituales, desprovistos del sentido que exteriormente preconizan, y el emblema de la autoridad y el látigo del mando; es decir, el poder.

Si dijéramos que ante este personaje extraordinario y monstruoso —sin discusión, uno de los personajes más impresionantes de la literatura española del siglo XX (22)— nos quedábamos *de piedra,* expresaríamos, posiblemente, un sentimiento común al lector medio o al espectador medio no demasiado habituados a las nuevas corrientes del teatro y la literatura. Sin embargo, con ese *quedarnos de piedra,* quizá estuviéramos enunciando la significación última, más secreta, de la figura de Gorgo.

A menudo, en el transcurso del drama, el autor juega con el nombre del personaje. Es un juego lingüístico muy sugerente. Se la llama «Gorgoja», «Gorgojilla»... Mas, en un determinado momento, Uva la llama así: «Gorgona» (23). Sólo ocurre una vez, pero claro está que es suficiente. Retengamos todavía un dato más, con valor análogo: Bión declara que no es capaz de mirar a Gorgo, directamente, a los ojos. Como se advertirá, no se trata de sugerencias, sino de referencias muy concretas a la raíz mitológica del personaje y de la obra misma. En la exuberante mitología griega, ocupa un lugar muy singular la leyenda

---

(22) Sería interesante estudiar con detalle ese itinerario de *mujeres terribles* que nos brinda la dramaturgia española contemporánea. En el conjunto, destacarían especialmente: Doña Perfecta, de Galdós; Bernarda Alba, de Lorca; Gorgo y, en fin, la Francisca de *Los dos verdugos,* de Arrabal. A todas ellas se les podría aplicar estas palabras de Ortega, que cito de memoria: en el espíritu de la mujer española se encuentran, como en el repujado de un cáliz, los bárbaros trancos de nuestra historia.

(23) Cito por la edición de Losada, Buenos Aires, 1956, p. 170.

de las Gorgonas: Medusa («la de terribles miradas») y sus dos hermanas inmortales (Estenea y Euriaba). A Medusa se la describe con «vestido negro cual nubes de tormenta», y se añade que «su mirada de fuego *petrificaba*» (24). Es útil recordar que Prometeo, cuando revela a la diosa Io el largo peregrinar que a ésta le espera, no deja de prevenirle, especialmente, de las Gorgonas:

> ... Llegarás a los gorgoneos campos de Cistena. Allí habitan las hijas de Forco. De ellas, tres son las antiguas doncellas de rostro de cisne, con un único ojo y un diente común, a las cuales jamás visitó el sol con sus rayos ni en la noche la serena luna. No lejos están las otras tres hermanas, aladas, de cabellera de serpientes: las Gorgonas, a los humanos aborrecibles. Ningún mortal, en viéndolas, podría retener en su pecho el aliento de la vida. Con esto ya te digo de qué has de guardarte (25).

Vemos así, pues, cómo *El adefesio* es, entre otras importantes cosas, una original recreación del mito de las Gorgonas en las figuras de Gorgo, Uva y Aulaga. «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada», reza uno de los principios del *esperpento*. Alberti asume este imperativo, especialmente en *El adefesio,* y añade un extraordinario caudal mítico, que amplía y enriquece, de modo considerable, una estética llena de futuro.

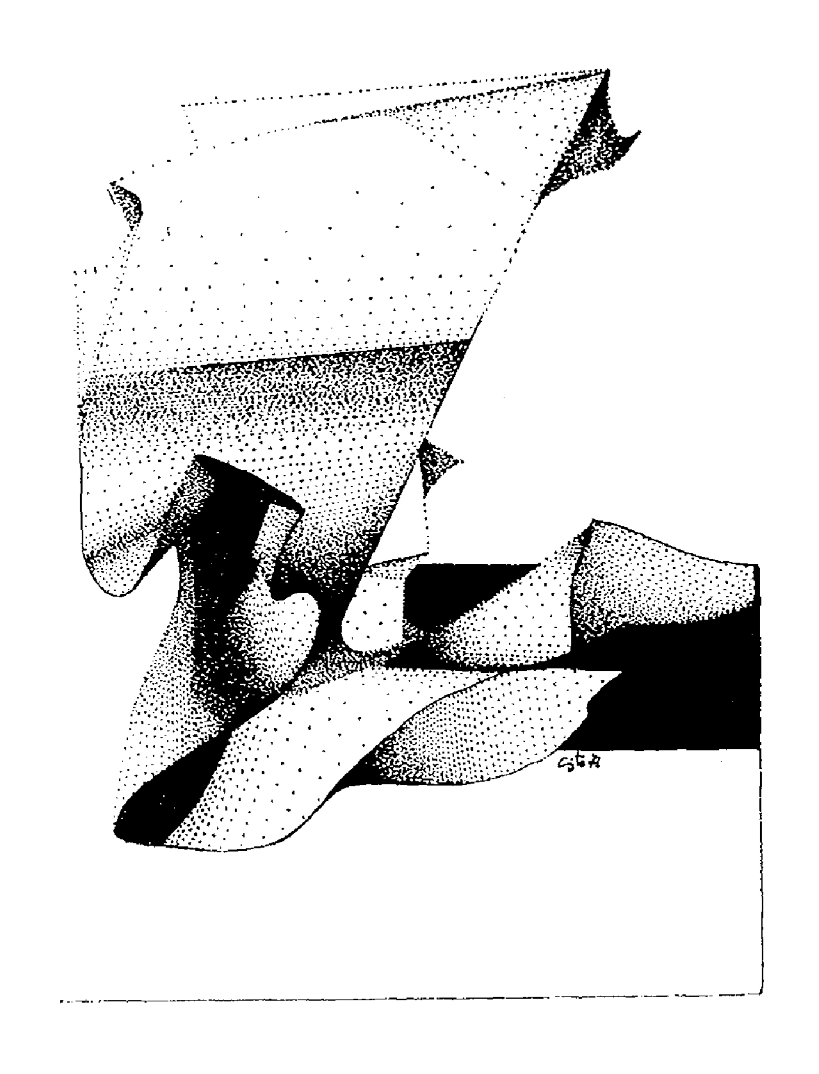
La trayectoria del teatro de Alberti, que hemos seguido hasta aquí, dedicando amplia atención a sus creaciones mejores, precipita en su conjunto la imagen de un dramaturgo de corte netamente moderno. Con aguda intuición, Alberti ha sabido buscar en cada momento la perspectiva más audaz, más vigorosa para su teatro. Habiendo en éste, como efectivamente hay, constantes muy genuinas y particulares, es posible afirmar al mismo tiempo que, al contemplarlo en su totalidad, percibimos una secreta repulsa del autor por todo lo que sea repetir fórmulas, insistir en hallazgos precedentes. La imaginación inquieta del autor le lleva en todo momento a trasponer cualesquiera fronteras. Todo el teatro de Alberti —como su poesía— es búsqueda, es experimentación.

Ricardo Doménech
Torrelaguna, 108
Madrid

---

(24) Hermann Steuding: *Mitología griega y romana,* Barcelona, 1934, Labor, p. 66.

(25) Esquilo: *Prometeo, encadenado,* episodio III. Cito por la traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra, Buenos Aires, 1947, Losada.



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

UNA MIRADA AL VACIO *

La primera novela de Cortázar, *Los premios,* lleva un curioso epígrafe de Dostoyevsky que a primera vista parecería estar en contradicción con su estética. El epígrafe es el siguiente: «¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad.» Tal contradicción, no obstante, es sólo aparente. Como ya se ha visto en el artículo anterior, *Las armas secretas* podría ser considerado como un intento de situar la irracionalidad en el seno de lo real, o mejor aún, de revelar la esencia irracional de lo real. En *Bestiario* el escritor se había abocado a suscitar lo fantástico; en *Las armas secretas,* a identificar ese punto indeciso en que las brumas de la lógica se disuelven en el umbral de una nueva visión de lo cotidiano. En *Los premios,* Cortázar sitúa esta problemática en una nueva perspectiva: la de la ciudad, o la sociedad, plasmadas aquí en la entidad de un barco misterioso y mítico. A bordo de este barco el escritor va a acometer la tarea de infundir un definitivo soplo humano a su visión del mundo, a escribir un libro que no rehúye lo caricatural ni la metafísica y donde sus preocupaciones aparecen sustanciadas en un orbe que, por primera vez, expresa su interés por lo histórico.

La novela está dividida en cinco partes, y su desarrollo es lineal, aunque de una gran complejidad. En la primera parte, el «prólogo», el lector asiste a la extraña reunión en el *London* (un café de Buenos Aires) de los ganadores de una misteriosa lotería, cuyo premio consiste en un crucero a bordo de un barco del cual se lo ignora todo, incluso el nombre. En las tres partes siguientes, correspondientes a

* Capítulo IV del libro inédito *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática.* Los capítulos anteriores aparecieron en los núms. 254, 255 y 256 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Los capítulos siguientes aparecerán en los números sucesivos *(Redacción).*

cada uno de los tres días de viaje, la acción se desarrolla íntegramente a bordo del barco, y los protagonistas quedan apresados en una situación de pesadilla. Las comunicaciones con la popa están cortadas. Alguien de la tripulación alude vagamente a un brote de tifus 224, pero tripulación y pasaje devienen compartimientos estancos y la popa comienza a cobrar un perfil ominoso. Finalmente, el pasaje queda escindido en dos facciones rivales: el partido de la paz, que aboga por la preservación del *statu quo*, y el grupo de Medrano, López y Raúl, que decide *llegar* a cualquier precio a la popa. Finalmente, y tras diversas tentativas fracasadas, lo conseguirán. En la expedición muere Medrano, y el viaje concluye con el transporte de los pasajeros por hidroavión, rumbo a Buenos Aires. Medrano ha sido baleado, pero, como explica el inspector, en realidad, *ha sido alcanzado por el brote de tifus 224,* y para evitar inconvenientes es necesario uniformar criterios. El grupo opositor se subleva contra esta sugerencia en un principio, pero concluye por aceptarla mediante su indiferencia final hacia el resultado, ya que de todos modos la rebelión no ha de servir para nada. La parte quinta y última, el «epílogo», describe el desbande de la partida al arribar los hidroaviones al punto de destino. Naturalmente, este esquema sumario no dice nada acerca de la gran complejidad de las situaciones que se desarrollan a bordo.

En un ilustrativo diálogo entre Medrano y Persio, a altura de la página 232 y siguientes, el lector puede encontrar una de las claves que le permitan comprender la naturaleza del problema planteado. «Este barco es una instancia cualquiera de la vida», dice Medrano; «todo el que sube por primera vez a un barco cree que va a encontrar una humanidad diferente, que a bordo se va a operar una especie de transfiguración. Yo soy menos optimista, y opino con usted que aquí no hay ningún héroe, ningún atormentado a gran escala, ningún caso interesante». El lector cuenta, por lo tanto, con una clave esencial: *la ausencia de trascendencia en el marco de este viaje.* Cuatro pasajeros han intentado llegar a la popa y la expedición se ha saldado con un fracaso y, lo que es peor todavía, con el *ridículo.* El barco viene así a resultar como una suerte de laberinto sin prestigio; Medrano se ve a sí mismo como un Teseo falto de abolengo, y el propio Persio es una irrisión de algún oráculo antiguo. Todo ha quedado reducido a la condición de simulacro. De espaldas a aquello que von Hoffmansthal llamó la «fundamental mitología europea» (o a cualquiera de sus acreditados equivalentes), estos personajes discurren por los arrecifes de la cotidianeidad alienada. El real obstáculo interpuesto entre ellos y la popa es la conciencia cabal de una oscura

imposibilidad, la incapacidad de superar ese estadio no vivencial, donde todo aparece controlado por el disolvente poder de los hábitos y la rutina.

En primer término, es necesario destacar el gran número de personajes involucrados simultáneamente en la acción: diecinueve en total, sin contar a *lípidos* y *glúcidos*. Entre ellos, dos profesores de enseñanza media, López y Restelli, porteño típico el primero, escéptico y cachador, y conservador y retórico el segundo, recatado y orador obligado en los fastos patrióticos del colegio; Raúl, homosexual, intelectual y cínico; Paula, joven de la aristocracia porteña, hermosa y extraviada; Claudia, madre de Jorge, divorciada de un psiquíatra; don Galo, gallego capitalista y paralítico, autoritario y anclado en su ridículo trono de ruedas; Lucio y Nora, una pareja de clase media, pretenciosa y estúpida, que celebra su luna de miel por anticipado; la familia Trejo (padre, madre, hijo e hija), en la que destaca Felipe, adolescente enclavado en la difícil encrucijada de una sexualidad dudosa; «el Pelusa», su novia Nelly, su madre y su futura suegra, familia del proletario barrio italiano de la Boca; Medrano, dentista maduro y solitario, introvertido y a la busca de algo, y, finalmente, Persio, extraña figura, mezcla de oráculo y fantoche, que a lo largo de la novela divaga sobre los secretos y el sentido del universo en nueve monólogos abstractos y farragosos, que definen cabalmente una de las limitaciones estéticas características del Cortázar anterior a *Rayuela*.

La señora de Trejo, doña Rosita y doña Pepa forman una indestructible unidad: son las tres parcas que a orillas de la piscina tejen y destejen el destino del prójimo. Los Trejo observan desde un principio —como en otro plano lo hacen Lucio y Nora— el establecimiento de una divisoria entre el sector *ilustrado* (López, Medrano, Paula, etc.) y el sector proletario («el Pelusa» y sus congéneres). Terminan, contra su voluntad, integrándose al segundo, con todo lo que esto supone de humillación para su *status* de clase media. Es esta faceta de crítica social lo que ha llevado a algún crítico apresurado a ver en *Los premios* una suerte de sátira de las costumbres. Con todo, y con ser éste un rasgo característico en la obra de Cortázar, no es en absoluto su aspecto esencial. Ya en las páginas iniciales «el Pelusa» surge tipificado como un boquense proletario, bien intencionado e ingenuo, pero grosero y gritón. Una de las paradojas de la novela consiste en que este *tipo* literario paulatinamente se humaniza y agiganta hasta cobrar, finalmente, entidad de protagonista y llenar por sí

solo algunos de los momentos culminantes de la acción (1). Medrano, por su parte, en la línea del Johnny de «El perseguidor» o el protagonista de «Las babas del diablo», es uno de esos buceadores de lo absoluto que van a encontrar su concreción más cabal en el Oliveira de *Rayuela.*

En páginas anteriores se ha aludido ya a la teoría de las *figuras* a propósito de «Continuidad de los parques» y «El perseguidor». El tema reaparece en *Los premios* más desarrollado. En el primer monólogo de Persio, éste se imagina a los pasajeros del *Malcolm* como una constelación e intuye cómo las reglas del juego han comenzado a surgir, a ordenarse en cada uno de ellos. Más adelante es Claudia quien la invoca, esta vez como crítica de las comunicaciones; una circunstancia cualquiera puede desbaratar un diálogo. «Por ejemplo, si yo hubiera estado en mi cabina o usted hubiera decidido irse a la cubierta, en vez de venir a beber cerveza. ¿Por qué darle importancia a un cambio de palabras que ocurre por la más absurda de las casualidades?» (p. 168). La respuesta de Medrano sirve para matizar un poco esta afirmación, demasiado taxativa: «Lo malo de esto es que puede hacerse fácilmente extensible a todos los actos de la vida... Aceptar su punto de vista significa trivializar la existencia, lanzarla al puro juego del absurdo.» Hay también una constante recurrencia a un símbolo típicamente borgiano: el ajedrez. Esta intuición de un ciego azar como rector de la conducta evoca la imagen del destino, implica el tiempo circular de las religiones y la vigencia de un orden trascendente, del cual esta realidad no viene a ser otra cosa que un frívolo reflejo. Sin embargo, y no en vano la teoría ha perdurado hasta hoy en la obra de Cortázar, esa intuición se erige en mito, y como tal es una explicación sólo provisoria de la realidad. Su aceptación matizada responde a la imposibilidad de suministrar otro tipo de respuesta. Es un intento de encontrar una coherencia en el absurdo. Es, como Dios o los dioses, una metáfora del refugio, nacida de la nostalgia de la verdad y un más allá y nutrida por las metamorfosis de la angustia. Es la deliberada trivialización de un acontecer ingrato: la existencia.

Los premios plantea básicamente dos grandes problemas: el de la libertad por un lado, la seguridad por otro. El problema de la libertad aparece planteado en toda su complejidad y estrechamente vinculado al segundo. Para Restelli, profesor conservador y tradicionalista,

---

(1) Escribe Cortázar en su *nota* final a la novela: «¿Quién me iba a decir que el Pelusa, que no me era demasiado simpático, se agrandaría tanto al final? Para no mencionar lo que me pasó con Lucio, porque yo quería que Lucio...» (página 428).

la seguridad está encarnada en el Estado; el problema de la libertad no se plantea. Para don Galo, el gallego capitalista, la libertad, en su sentido más irrisorio (la propiedad, la iniciativa privada), es esencial y garantía de su propia seguridad. Para Persio —y en un sentido similar para Jorge— la libertad significa la vida vivida con una jubilosa inconsciencia de las limitaciones de lo cotidiano; lo que en otros puede ser inseguridad, en su caso se ha disuelto en la curiosidad, el asombro. Para López, Medrano y Raúl, el barco cobra un cierto sentido kafkiano. Como K. en *El castillo*, ellos tres han resuelto llegar hasta la popa sin saber a ciencia cierta por qué. El barco puede ser un símbolo de la sociedad totalitaria o el orden cosificado de la sociedad industrial; puede también ser una ruptura de lo cotidiano. En todo caso, los tres han comprendido la ambigüedad de una situación en que, amputados el pasado (carecen de los datos necesarios para resolver el enigma planteado) y el futuro (la característica de la situación es la inmovilidad, su circularidad perfecta), el presente, desligado de referencias, se desdobla y multiplica en una sucesión de hechos sin explicación, absurdos.

El tiempo del *Malcolm* es un tiempo circular. Es la imagen del aplazamiento, un plazo establecido entre la insignificancia del pasado y la necesidad de un futuro diferente; es un presente cargado de inminencia. Este presente está dominado por la noción de juego. Las puertas divisorias de la popa coartan la más elemental de las libertades, la libertad de movimiento. Pero esta carencia trivial es el disparador de una reflexión más trascendente sobre la libertad total. Jorge y Persio han recobrado la libertad en una trivialización del lenguaje que revela su carácter verdadero: el de representantes del pensamiento no lógico. Poslógico en Persio, prelógico en Jorge. Trivialización que no quiere decir en este caso fuga de la realidad, sino diverso modo de entenderla. Es una fuga de la realidad sólo en lo que supone de rechazo de ella bajo su variante enajenada. La gratuidad de la conducta refleja la posibilidad de un mundo desacondicionado, en el que el arte y los viajes son ya sólo peripecias y no falsos mecanismos de reajuste a una existencia viciada de nulidad. Persio funda su coherencia en el rechazo de la lógica; Jorge proclama su astucia mediante la preservación de un pensamiento primitivo: «Estamos en el zoológico, pero los visitantes no somos nosotros» (página 164). Hay un ojo que lo mira en la medida en que él lo ve. La imagen del carcelero es sólo una proyección del propio cautiverio. El hombre se siente cautivo porque el mundo es una imagen del cautiverio. Pero el resto de los hombres están tan cautivos como él. ¿Cómo puede existir el cautiverio en un mundo sin carceleros? Las

babas del diablo, la cosificación, la instrumentación del individuo con miras a la preservación de un orden dado de la realidad. El carcelero es la hipnosis de lo racional.

El viaje abre un paréntesis en la vida de toda esta colectividad. Sustraídos al tráfago de lo cotidiano, cada cual vislumbra en la aventura una posibilidad de realización de algún ambiguo designio. A la vez, el barco tiene algo de ominoso. Una observación que deja caer Medrano en la tertulia insólita del *London,* su misma condición de cosa no conocida, el origen del viaje y también una significativa observación de Claudia: «Persio, puntual... Es para creer que la lotería está corrompiendo las costumbres» (p. 26). Las costumbres, que, como ya se ha visto en un artículo anterior, son un mecanismo de defensa frente al caos. Raúl, por su parte, define claramente el sentido del viaje: «Comprendo que esta solución es bastante idiota y que no es solución, sino mero aplazamiento. Al final volveremos y todo será como antes. Pero a lo mejor es ligeramente más o menos que como antes» (p. 40). La popa, por su parte, tiene un sentido diferente del que se desprende del original. Para Felipe, llegar a la popa es una forma de reafirmar su sexualidad indecisa y reivindicar su orgullo menoscabado ante los adultos que han rechazado su concurso en una expedición previa. Para Medrano, curiosamente la popa puede llegar a identificarse con Bettina, la muchacha que ha abandonado al embarcarse en el *Malcolm* (la exploración de la popa se identifica con la exploración de su propio pasado): «Absurdo que la popa y Bettina fueran en ese momento un poco la misma cosa» (p. 197). Cuando Jorge cae enfermo, Claudia instintivamente asocia su enfermedad con el misterio: «No, lo de Jorge no era nada, no tenía nada que ver con lo que ocurría en la popa» (p. 209), etc.

Medrano es un personaje que interesa especialmente. En un hecho fortuito, un viaje en el *Malcolm,* Medrano ha encontrado la posibilidad de asomarse a una realidad totalmente distinta. El propio Cortázar ha reconocido alguna vez cómo todos sus personajes tienden a parecerse. Correlativamente, las situaciones en que esos personajes se mueven también se asemejan. Básicamente el conflicto —la aventura— de Medrano no difiere del de Johnny u Oliveira. Medrano está encerrado en la jaula de la cosificación y el presente. Este en particular —aquí como en el resto de la obra cortazariana— tiene un doble significado. Medrano reflexiona: «El presente no podía ser eso; pero sólo ahora, cuando mucho de ese ahora era ya pérdida irreversible, empezaba a sospechar sin demasiado convencimiento que la mayor de sus culpas podía haber sido una libertad fundada en una falsa higiene de vida, un deseo egoísta de disponer de sí mismo en cada

instante de un día reiteradamente único, sin lastres de ayer y de mañana» (p. 322). El presente absolutizado —el presente ininterrumpido de los personajes, el tiempo circular del *Malcolm*— está ligado aquí con la ausencia de una experiencia integrada de la vida o con las dificultades para integrar esa experiencia. La absolutización del presente deviene correlativa de la mutilación del ser. Más adelante el mismo Medrano se pregunta: «¿Por qué tenía que ser Claudia quien le abriera de pronto las puertas del tiempo, lo expulsara desnudo en el tiempo, que empezaba a azotarlo, obligándolo a fumar cigarrillo tras cigarrillo...?» (p. 323). Lo que Medrano llama sentir abrirse las puertas del tiempo no es más que la recomposición interiorizada de un tiempo que posibilita el acceso a un nuevo orden brutalmente escindido por las rachas de la realidad y el deseo: «No era el pasado el que acababa de aclararse; en cambio, el presente era de pronto más grato, más pleno, como una isla de tiempo asaltada por la noche, por la inminencia del amanecer y también por las aguas servidas, los regustos del anteayer y el ayer y esa mañana y esa tarde, pero una ida donde Claudia y Jorge estaban con él» (p. 231). El presente, por lo tanto, y según los casos, puede ser el tiempo absurdo e inmóvil de la cotidianeidad alienada y puede también ser el punto desde el cual ver lo «frívolo en una hora que no está en los relojes» (p. 382), puede ser la incandescencia del instante captado en el momento de vislumbrar ese *abismo del ser*, a que alguna vez aludió el poeta mexicano Octavio Paz.

Ya en la tertulia del *London* Persio queda singularizado frente al resto de los personajes. Para él el barco se presenta como una tarea: «No he tenido mucho tiempo para estudiar la cuestión, pero ya estoy preparando el frente. —¿El frente? —El frente de ataque. A una cosa, a un hecho, hay que atacarlo de muchas maneras. La gente elige casi siempre una sola manera y sólo consigue resultados a medias. Yo preparo siempre mi frente y después sincretizo los resultados» (p. 29). En *Las armas secretas* Cortázar había optado por la multiplicidad de enfoques frente a la materia del relato. Ahora esta multiplicidad cobra la forma de una estrategia. Persio no está sometido a las costumbres. Persio reproduce, en relación al barco, la actitud de Cortázar ante la novela. Observando a los probables pasajeros, Persio dice: «Aquí, por ejemplo, los elementos significativos pululan. Cada mesa, cada corbata (2). Veo como un proyecto de orden en este terrible

---

(2) En el cuento «Las armas secretas» puede leerse: «Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas» (p. 488).

desorden. Me pregunto qué va a resultar» (p. 29). La perplejidad de Persio es idéntica a la del relator de «Las babas del diablo» y reproduce la perplejidad de Cortázar. La explicación de esa popa misteriosa tiene su correlato en la búsqueda de un sentido para lo literario, para esta novela en particular. Entre las actitudes de Cortázar y Persio hay un riguroso paralelismo. «Es decir, que me someto, cedo a lo aparencial» (p. 30), declara Persio. Se infiltra en las apariencias para dinamitarlas con una descarga de humor.

La realidad aparece integrada en un orden caótico y siniestro y moldeada en una materia que básicamente es la del lenguaje. Este lenguaje no excluye el castellano culto, los tecnicismos y las formas más sorprendentes del habla popular. En el capítulo inicial, por ejemplo, la diseminación de individuos y grupos en distintas mesas encuentra así un común denominador; la dispersión espacial es conjurada por la reducción lingüística. La charla metafísica de Persio tiene sus contrapartidas en la menoscabada retórica lunfarda de la mesa de «el Pelusa», los intercambios interjectivos de Felipe y su hermana, la concisión cínica de López y Raúl o el gratuito culteranismo de Restelli. Esos lenguajes dispares se integran en una suerte de contrapunto que suelda las fisuras de la realidad y transforma la anárquica concurrencia en coherente figura de calidoscopio. Como en Borges, aunque en una perspectiva diferente, el humor juega un papel preponderante. El lenguaje niega su universalidad a nivel de las manifestaciones particulares y la afirma como resultado de su propia negación. El autor se distancia de la realidad por medio del humor, y simultáneamente se vale de éste para efectuar la reducción de la incoherencia al orden de lo narrativo. Cortázar se ha encontrado por primera vez con esa prosa auténticamente feliz que, a partir de ahora, ya raramente habrá de abandonarlo.

En los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego* era aún posible la simbología. Tras el intermedio antisimbólico de *Las armas secretas,* Cortázar arremete la empresa creadora desde una nueva perspectiva. En *Los premios,* como antes (pero de modo insatisfactorio) en «El perseguidor», hay una marcada tendencia a crear un mundo mítico. Esto requiere una explicación. El mito, en su acepción más generalizada y corriente, no es más que una explicación provisoria de la realidad. Allí donde la racionalidad no ha hecho —no ha podido hacer— pie todavía, comienza el ámbito del mito. Allí donde la racionalidad no cumple con su cometido esencial de esclarecer el sentido de la realidad reaparecen las imágenes del mito. El mito carece, en consecuencia, de una dimensión *a priori* positiva o negativa. Es simplemente una de las formas del pensamiento, y es bastante pro-

bable que la función del pensamiento mítico sea complementaria de la del pensamiento racional. En *Los premios* Cortázar sitúa ya decididamente a sus personajes en una dimensión fronteriza: el ámbito de la acción es ese punto indeciso donde el mito y la racionalidad simultáneamente se atraen y repelen, donde nuevas actitudes comienzan a insinuarse, pero lastradas siempre por los fantasmas de lo cotidiano, los hábitos y la rutina. A la visión circular y cerrada de *Bestiario* ha sucedido una visión del mundo como paradoja de lo ilimitado; el escritor no intenta ya transponer simbólicamente la realidad porque su novela *es* la realidad.

Ahora bien, ¿qué tipo de realidad expresa la novela? Puede considerarse esta realidad como una imagen de la otra realidad; hay entre ambas una visible proximidad. Sin embargo, esta realidad de la novela no se aproxima a la otra mediante los procedimientos tradicionales del realismo, vale decir las referencias al mundo exterior. La cercanía —y la lejanía— se origina en la reproducción de situaciones no inverosímiles con rasgos intencionados. En *Final del juego* hay un relato, «No se culpe a nadie», donde una tarea inocente, ponerse un pulóver, se convierte en una empresa infernal. El cuento es altamente inverosímil, no porque el tema en sí lo sea, sino porque el escritor no ha acertado a expresarlo con precisión. La inverosimilitud del cuento es el resultado de un defecto de escritura (3). Si el lector quiere enfrentar esta literatura (como la de Kafka, etc.), tendrá, pues, previamente que desprenderse de sus esquemas —sus inhibiciones— de la realidad y reconocer en la obra de arte una entidad donde la escritura poética —más allá de los criterios tradicionales de verosimilitud, factibilidad, plausibilidad, etc.— legitima la imaginación a su manera. Fernando Pessoa observó alguna vez cómo toda visión del mundo supone un *aprendizaje* de la realidad. Cuanto más esa visión se identifica con la de la sociedad a que el individuo pertenece, menos «visionaria» resulta, más resalta su condición de impostura o mero simulacro. Así Cortázar crea su mundo —expresa su visión del mun-

(3) Acerca de este problema de la *inverosimilitud* vale la pena recordar unas ilustrativas palabras de Mario Vargas Llosa, pronunciadas en una entrevista que recoge y fragmentariamente reproduce la revista *Mundo Nuevo* (núm. 3, p. 65): «Creo que no hay tema inverosímil. Que todo tema, toda anécdota puede ser verosímil y que eso depende de cómo esté presentada. En *La metamorfosis*, de Kafka, Gregorio Samsa se convierte en un insecto. Tú lees el libro y crees que se convierte en un insecto. Te parece verosímil. Creo que lo que ha fallado en mi novela no es el tema de la muchacha, sino la realización misma. Es decir, que es defectuosa por razones de escritura o por razones de técnica. Que ha fallado el autor.» Una exposición más detallada de esta capacidad de transfiguración de lo «inverosímil-real» en «verdad estética», lo que Alexis Roitge llama *milagros imaginativos*, se encontrará en una documentada y polémica obra suya. (Cfr. ALEXIS ROITGE: *An introduction to criticism*.)

do— valiéndose para ello de los elementos de la realidad (un café, un barco, etc.), descritos además con gran veracidad; no es antirrealista. Su diferencia entre esa realidad y la exterior consiste en la forma de situarse ante ella, de observarla. En *Los premios* Cortázar se ha propuesto la investigación de la realidad como una tarea. La novela describe —en un cierto sentido— las peripecias de ese nuevo aprendizaje de la realidad (4).

Hay en la novela otros rasgos igualmente importantes. Paula y López, en un momento dado, establecen analogías y juegan a los nombres (Paula lo llama Jamaica John), rasgo que reaparecerá más tarde en *62/ Modelo para armar* con un sentido más amplio y una significación más precisa, como más adelante habrá oportunidad de analizar. El símbolo de los trenes, explicado por Persio, evoca una teoría ya mencionada anteriormente y que cobra una inmensa importancia a partir de *Rayuela:* la coagulación del instante. Los ritos de la conversación y el grupo; no es ocioso puntualizar que ésta es la primera vez que Cortázar describe un grupo como ámbito de la no convención y como lugar en el que simultáneamente se verifica la alienación (5); el hecho de que su instrumento sea precisamente la conversación ha de llevarlo en *Rayuela* a una violenta rebelión contra la esencia falseada de la palabra. La difusa intuición de otra realidad, entrevista en las divagaciones de Persio o las reflexiones de Medrano, pero no encarnada todavía como posibilidad, como designio de los personajes. Los monólogos de Persio giran obsesivamente en torno a la imagen del barco concebida como la guitarra que navega a través de un cuadro de Picasso, y esta reflexión alude claramente a los problemas y límites de la aventura poética; en *Rayuela* el lector encontrará a Morelli y sus manuscritos, y en *62/ Modelo para armar,* a Marrast y su estatua, personajes y cosas que reproducen bajo circunstancias diferentes la situación de Persio en relación a su guita-

---

(4) Escribe Cortázar en la ya mencionada *nota* final a la novela: «El primer desconcertado he sido yo, porque empecé a escribir partiendo de la actitud central que me ha dictado otras cosas muy diferentes; después, para mi maravilla y gran diversión, la novela se cortó sola y tuve que seguirla, primer lector de episodios que jamás había pensado que ocurrirían a bordo de un barco de la Magenta Star... Cosas parecidas ya le sucedieron a Cervantes y les suceden a todos los que escriben *sin demasiado plan, dejando la puerta bien abierta para* que entre el aire de la calle y hasta la pura luz de los espacios cósmicos, como no hubiera dejado de agregar el doctor Restelli.»

(5) El grupo de «Las armas secretas» prefigura ya al Club de la Serpiente de *Rayuela* y al grupo de *62/ Modelo para armar:* «Nadie habla mucho de los demás en ese grupo; prefieren los grandes temas, la política o los procesos, y sobre todo mirarse satisfechos, cambiar cigarrillos, sentarse en los cafés y vivir sintiéndose rodeados de camaradas. Ha tenido suerte de que lo acepten y lo dejen entrar; no son fáciles, conocen los métodos más seguros para desanimar a los advenedizos» (p. 499).

rra; pero se tratará de una relación encarnada y enriquecida, más humana y significativa, etc.

En *Los premios* la tendencia antiliteraria cortazariana alcanza uno de sus más sostenidos registros. Esporádicamente el escritor retoma el latiguillo de la rebelión antiliteraria para fustigar sin piedad todos los lugares comunes y propensiones falsamente universalistas de la estética. A propósito de todo esto, Paula confiesa a Raúl: «Lo que me desconsuela es la mala calidad de los recursos literarios, su repetición al infinito» (p. 242), cosa que explica por qué «los hombres actúan y piensan y contestan con arreglo a una especie de manual universal de instrucciones, que tanto se aplica a una novela india como a un *best-seller* yanqui. ¿Me entendés mejor ahora? Hablo de las formas exteriores, pero si las denuncio, es porque esa repetición prueba la esterilidad central» (p. 242). En suma, el lector tropieza una vez más con otra de esas arremetidas contra el concepto de autor omnisciente y *constantes universales,* ya clásicas a partir del *Ulysses* joyceano. Cortázar denuncia la manipulación visible de los personajes, el ordenamiento visible de las situaciones, la escasa discreción con que el escritor emplea sus muletillas literarias. Curiosamente el protagonista (?) de esta novela, Persio, se ajusta en todo al modelo clásico denunciado por Cortázar. De acuerdo con la evolución de la novela, el desarrollo de su dinamismo interno, Persio no pasa de ser un personaje enteramente secundario. Anodina simbiosis de astrólogo, ocultista y rosacruz *amateur,* si bien Persio muestra, todavía larvados, varios de los rasgos que más tarde van a definir a la especie *cronopios,* su humanidad titubeante y su escaso peso específico lo invalidan como *personaje* en el sentido integral de la palabra. Persio no pasa de ser un portavoz.

Esto conduce, naturalmente, a replantear uno de los aspectos centrales del mundo cortazariano; su deliberación antiliteraria. Persio se encuentra exactamente a mitad de camino entre el Teseo de *Los reyes* y la realidad de los cronopios, y define con bastante claridad la limitación central de esta novela: la imposibilidad de conciliar en el dominio de lo narrativo las urgencias de lo metafísico con las exigencias de lo estético. No cuesta advertir una visible correlación entre Medrano y Persio por un lado y Oliveira y Morelli por el otro. En *Los premios* Cortázar no ha sabido encontrar la forma de infundir a estos dos personajes el soplo disoluto y arrebatador que en *Rayuela* se resuelve en visión total y unificadora. La crítica de lo literario se formula como designio, pero no ha encarnado todavía en la conducta de los personajes. Persio es un fracaso total. En cuanto a Medrano, la dimensión *oliveiriana* aparece sólo insinuada; hay en él

atisbos insistentes de otra realidad fugaz e inasible, pero falta el aura de la libertad que en *Rayuela* infunde a la inteligencia la vitalidad inextinguible de un instinto. En suma, aunque Cortázar haya fijado las coordenadas por donde ha de discurrir su arte en lo sucesivo, su proyecto aparece lastrado en alguna medida por esta visible escisión entre lo estético y lo metafísico. Tras el intermedio de los cronopios, esta contradicción ha de fundirse en una visión integradora, donde la palaba surge concebida como crítica de lo literario, y la literatura, como crítica de la enajenación. Cortázar está ya a punto de convertirse en uno de los críticos más sagaces y despiadados del orden cosificado de la sociedad industrial. Pese a su condición de novela excepcional, *Los premios* no ha dado todavía la verdadera medida de su talento.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Lucio del Valle, 8. MADRID).*

LA ESTRUCTURADA FANTASIA DE ANDRE DELVAUX

André Delvaux nace en 1926 en Heverte, cerca de Lovaina. Estudia «Filología germánica» y «Derecho» en la Universidad Libre de Bruselas y «Piano» y «Composición» en el Conservatorio Real de Bruselas. Dirige un seminario anual de estudio del lenguaje cinematográfico en el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas. Desde 1963 es el encargado del curso de lenguaje y realización cinematográfica del Instituto Nacional Superior de las Artes del Espectáculo de Bruselas. Entre 1960 y 1966 dirige una serie de programas de televisión sobre distintos realizadores cinematográficos. Ha escrito y dirigido tres películas de largometraje—*De man die zijn haar kort liet nippen (El hombre del cráneo rasurado,* 1965), *Un soir, un train (Una tarde, un tren,* 1968) y *Rendez-vous a Bray (Cita en Bray,* 1971)—, la dos primeras sobre novelas de Johan Daisne y la última sobre un cuento de Julien Grecq.

1. «De man die zijn haar kort liet nippen»

Hasta hace muy pocos años, estilísticamente, los relatos cinematográficos carecían, prácticamente, de interés en cuanto tales; eran bloques compactos donde se recurría a cualquier tipo de trucos y artimañas para lograr la mayor claridad expositiva. Entre esta maraña

de arbitrarias narraciones, exceptuando algunas de las correspondientes al período mudo, durante el que se llegó a alcanzar una complejidad que en el sonoro únicamente ha sido retomada por Jean-Luc Goddard y sus sucesores, tan sólo cabe señalar la creación de lo que se ha venido a llamar «clasicismo norteamericano»; equivalente, en literatura, al estilo en que están narradas las grandes obras del siglo XIX. En los Estados Unidos se elabora y crea un cierto estilo con unas características propias, de una gran eficacia expositiva, aunque con unas estructuras muy primitivas. Son relatos, desarrollados desde todos los puntos de vista posibles, en los que el autor es un dios que se pasea por su historia sin ningún tipo de limitaciones.

André Delvaux cuando, en 1965, se enfrentó con la realización de *El hombre del cráneo rasurado,* adaptación de una larga narración hecha en primera persona por un enfermo, de Joan Daisne, tuvo que plantearse uno de los más complicados problemas de estilo, a niveles cinematográficos, que pueden darse. ¿Cómo realizar un relato cinematográfico en primera persona? Porque anteriormente se han dado muy pocas, casi ninguna, experiencias de este tipo; tanto *The lady in the lake,* de Robert Montgomery, aunque realizada con extraordinaria minuciosidad y sin abandonar, en ningún momento, la línea estilística trazada previamente, no era un ejemplo a seguir dadas las grandes limitaciones que suponía; como algunos de los filmes de Robert Bresson, principalmente *Un condemné à mort s'est échappeé,* muy cercanos a esta línea, pero que no están planteados con el suficiente rigor como para llegar a ser relatos en primera persona. Pero la solución tomada por Delvaux fue la idónea.

En todo momento vemos únicamente al protagonista, Govert Miereveld, lo que ve y cómo lo ve; su personaje será el único real, el único que tenga existencia psicológica; los demás serán fantasmas, fantasías inventadas por él a partir de unos impulsos exteriores que recibe, que nunca se llegan a conocer con exactitud. El relato es, por tanto, un reflejo directo del proceso cerebral de Govert Miereveld. Este punto de partida lo ha desarrollado, a niveles técnicos, de la manera más sencilla, huyendo de cualquier posible alarde externo, al corresponder cada plano a una imagen del protagonista o de lo que ve desde su punto de vista.

Partiendo de esta base y habiéndola desarrollado con una extraordinaria minuciosidad, sin apartarse en ningún momento de la línea trazada, el resultado es un relato espléndido, abierto, en el que sobre cada detalle caben, dentro de los límites de la historia, varias interpretaciones; dado que, al estar enfermo el protagonista, sus reacciones a los impulsos externos que recibe no son normales y, por tanto,

nunca se logra saber, con exactitud, a qué corresponde en la realidad lo que se está viendo a través de su punto de vista.

Por otro lado, Delvaux ha aprovechado la ocasión para crear una narración que es, al mismo tiempo, plenamente realista y fantástica, gracias a la utilización de un nuevo tipo de estructura, adaptada al funcionamiento del cerebro del protagonista.

Esta estructura tiene como base el número tres y un principio, antimatemático, según el cual, por ejemplo, una pera más otra pera no da como resultado dos peras, sino una manzana. Tres son los reyes, según dice la canción que cantan al principio las muchachas en el colegio, que se embarcaron por el Escalda, como tres son los bloques en que se divide la historia, como tres son los objetos que, en la escena cumbre, Fran le enseña a Govert, su profesor, obsequios de los tres hombres que la han amado. Mientras que, por otro lado, al primer bloque se suma un segundo y da como resultado un tercero, completamente distinto a los otros dos.

El prólogo está constituido por un primer plano de Govert dormido, un fundido en negro, un plano de Fran, simétrico a otro que aparecerá más tarde, y otro fundido en negro, apuntándose la posibilidad, nunca completamente rechazada, del sueño; así como de una breve escena familiar, que termina en la visión de un florero en el que se pudren tres plátanos, un corto viaje en tranvía y una sesión en la peluquería, en la que se da el primer salto falso de tiempo.

El primer bloque se compone de la larga escena de la entrega de premios, donde se da la atracción fetichista del profesor Govert hacia una de sus alumnas, Fran, y, como datos más concretos, el regalo de una mano de madera a un profesor que deja su puesto por parte de los restantes profesores, y el de un libro a Fran por parte de Govert. Finaliza en un fundido en negro.

El segundo bloque, tan absolutamente realista como el primero, consta de una larga autopsia, con sus preliminares, relacionada con el prólogo a través de los plátanos podridos y el vibrador capilar empleado en la peluquería, y de la compra de unos nuevos zapatos, para tratar de desprenderse Govert del olor que le persigue desde que estuvo en el cementerio contemplando la autopsia.

El tercer bloque, directamente unido al anterior, sin llegarse a saber en qué instante comienza, se compone de un doble encuentro: la aparición, un tanto mágica, de Fran en la escalera del hotel, acompañada de su representante, y la larga escena en la habitación entre Govert y Fran. Este bloque, completamente fantástico, es el resultado de la fusión de los dos anteriores; contrariamente a ellos, en él no se aporta ningún nuevo dato, sólo se articulan, de manera perfec-

ta, los dados en los dos bloques anteriores. El amor hacia Fran, su belleza, el horror a la muerte, el asco producido por la autopsia, impulsan a Govert a crear una fantástica historia de la que son protagonistas el padre de ella, el profesor que dejó el colegio y su profundo masoquismo, en la que todos los datos manejados son reales, finalizando con la destrucción real o fantástica de la mujer amada.

El breve epílogo, en el que parece que se va a resolver la incógnita, consta de una escena en que Govert realiza, con el cráneo rasurado, labores de jardinero y carpintero en una institución tal vez psiquiátrica, y de otra, en la que durante una proyección cinematográfica ve un reportaje sobre Fran. Pero este nuevo y último dato no resuelve nada, no porque la respuesta del director del centro sobre la fecha del reportaje sea ambigua, sino porque el fragmento en que aparecía Fran se desarrollaba en la misma escalera del mismo hotel, y llevando el mismo traje, en que se encontraron después de la autopsia.

Delvaux ha utilizado armónicamente todos estos elementos para contar, de manera perfecta, la historia de la soledad de un profesor, del amor hacia una de sus alumnas, y hacer, al mismo tiempo, una larga y metafísica consideración sobre la vida y la muerte, la belleza y el alma, dentro de una estructura nueva completamente adecuada a sus intenciones.

2. «Un soir, un train»

Contriamente a la lógica, con arreglo a la que debería desarrollarse la obra de un realizador tan minucioso y delicado como André Delvaux, *Una tarde, un tren* no es un paso hacia delante, una profundización sobre algunos de los múltiples elementos que poblaban *El hombre del cráneo rasurado*, sino, en cierta medida, un paso hacia atrás, dado que, aun siendo también una obra admirable, es, en primer lugar, una vulgarización de aquélla. Rodada en francés —a diferencia del flamenco, utilizado en la anterior—, con dos grandes estrellas francesas internacionales —Anouk Aimée e Yves Montand— y en color, nuevamente ha adaptado un relato de Johan Daisne, dando lugar a un filme interesante y complejo; pero hay, en comparación con su anterior obra, un afán de simplificación, de hacer más asequible una historia similar a un público más vasto, que la hace netamente inferior.

La larga consideración sobre la muerte, que era, entre otras muchas cosas, *El hombre del cráneo rasurado*, apareciendo como tras-

fondo de toda la situación, aquí ha pasado a un primer plano y se ha convertido en el punto central. Mathias, el protagonista, hablará con su abuela de muertos, acudirá a un teatro a ver los ensayos de una adaptación que ha hecho sobre el tema de la muerte, discutirá con su mujer sobre el traje que le resulta más apropiado a la muerte, irá a llevar flores a un cementerio, tendrá una pesadilla en que aparecerá la muerte y, al final, su mujer, Anne, morirá.

Al mismo tiempo, el relato en primera persona, que también es *Una tarde, un tren,* ha perdido la sutileza que tenía en su obra anterior, y aunque se desarrolla según unos mismos cánones estéticos, ya no tiene su compleja y armónica estructura ni tampoco su misteriosa fantasía. Pero es básicamente en la estructura donde nacen las diferencias entre ambas obras.

La perfecta complejidad de la estructura interna de *El hombre del cráneo rasurado,* la suma de dos bloques similares que daban como resultado otro completamente distinto, las múltiples y sutiles interconexiones que existían entre estos tres bloques, el prólogo y el epílogo han sido sustituidos por un sueño. *Una tarde, un tren* se divide en dos partes no simétricas, aunque en ambas se desarrollan los mismos temas en diferentes estilos, narradas en primera persona. Estas dos visiones sobre las relaciones entre Mathias y Anne, las dos desde el punto de vista de Mathias, pero una de ellas dada en clave de sueño, se han unido a través de un artificio narrativo, consistente en provocar, a mitad del relato, un accidente ferroviario en el que muere Anne y Mathias pierde el conocimiento.

El valor de la obra nace en cuanto en ambas partes, en distintos estilos, se narra la misma anécdota de una manera igualmente minuciosa y metódica. En la primera Mathias, un profesor de lingüística estructuralista, propagador de las teorías de Ferdinand de Saussure, se ve envuelto en un doble problema lingüístico: por un lado, una huelga provocada por el hecho de la bipolaridad lingüística belga, y por otro, una discusión con Anne por fallos de comprensión. En la segunda, en la que se han empleado con perfección las leyes que rigen la estructura de los sueños, se ve a Mathias, en un amplio despliegue temporal—es al mismo tiempo joven, de mediana edad y viejo—, hundido en una localización espacial muy concreta: primero, perdido en una marisma, por la que resulta imposible orientarse, y después, tratando de entender el extraño idioma que hablan en el pueblo a que ha llegado. Siendo tanto la primera como la segunda una simbólica lucha de Mathias cotra la muerte, que en ambos casos aparece representada por mujeres: Anne y Moira. El hecho de que, al final, se encuentren, de alguna manera, ambas, y Anne, la real,

muera, no deja de ser una pirueta, pero es también al mismo tiempo un acto de liberación para Mathias y una confirmación de la profunda misoginia que late en el interior de las obras de Delvaux.

El hecho de ser su segunda obra la hace aparecer como menor, aunque considerada aisladamente adquiere una mayor altura. Partiendo siempre de la base de lo muy difícil que resulta encontrar en la historia del cine obras en que, como ésta, se cuente con tanta maestría una simple comida, la ritual profanación y consumición de unas ostras, o que se hayan fijado con tal perfección las estructuras de pesadilla que rigen las andanzas de un hombre por unas heladas marismas; la entrada en un cine del que, al finalizar la proyección, huyen alocadamente los espectadores; el angustioso baile con una misteriosa y bellísima encarnación de la muerte. Todo ello dentro de las minuciosas coordenadas de un relato en primera persona.

3. «Rendez-vous à Bray»

En *Cita en Bray,* Delvaux, para contar una nueva historia dentro de sus características obsesiones, donde lo real y lo fantástico se funden y misteriosas y bellas mujeres destruyen la tranquila vida de los hombres, se ha valido de una nueva forma de estructura, basada en los mismos principios que la de *El hombre del cráneo rasurado,* aunque desarrollada en una dirección distinta.

Nuevamente de la suma de dos elementos similares se obtiene un tercero, que únicamente tiene relación con los anteriores en cuanto es el resultado de una nueva ordenación de ciertas partes de ellos. Una historia encerrada dentro de otra da como resultado una posible resolución de las incógnitas planteadas en ambas. Julien, un joven luxemburgués, estudiante de piano, recibe en París, durante 1917, un telegrama de su amigo Jacques, citándole el 28 de diciembre en su casa de Bray. Julien acude a la cita; en casa de su amigo una misteriosa mujer le pasa a un salón, mientras le indica que Jacques no tardará en llegar. Durante la larga espera, apoyándose en diversos objetos que pueblan la habitación, se va desarrollando la segunda historia, compuesta por recuerdos en que aparecen los dos amigos y la madre de Jacques o una mujer que salía con él, a través de la que se revela la personalidad de Julien, el protagonista. Al final, cuando, después de una excelente cena, preparada por la bella mujer, único ocupante de la apartada mansión, compuesta por sus platos preferidos, y de haber pasado la noche con ella, está a punto de volver a París a su vida habitual, descubre, a través de una pequeña

noticia en el diario, que todo ha consistido en una artimaña de su amigo para demostrarle su absurda manera de ser, quedando plenamente desconcertado y sin saber si volver a París o quedarse en Bray. La obra finaliza, pues, en el momento en que las dos historias se unen momentáneamente, quedando abierta ante Julien la posibilidad de vivir una tercera historia de una forma o de otra.

Nuevamente el punto de vista adoptado para hacer esta narración es la primera persona, el único con el que podría alcanzar su auténtico significado, resuelto de la misma forma sencilla empleada en las dos ocasiones anteriores, sin recurrir nunca a ningún tipo de distorsión. Pero, si cabe, esta vez Andrés Delvaux ha ido aún más lejos en la medida en que, al tiempo que desarrollaba su relato en primera persona, sin hacer nunca ningún tipo de subrayado, ha ido introduciendo una serie de pequeños elementos, alternativamente en una y otra historias, de forma que, al final, por el rozamiento producido entre ellos, no sólo el espectador y el realizador, sino, y aquí reside la novedad, también el propio personaje protagonista se dan cuenta de lo absurda que ha sido su vida. Identificado en grado extremo, en razón de la narración en primera persona, el realizador con su personaje, la única forma en que podía criticar su forma de actuación en la vida era haciendo que, en un cierto momento, el mismo personaje se diese cuenta de ello.

Julien, que vive bloqueado por la guerra desde 1914, ve fríamente, desde su posición de estudiante de piano, cómo se desarrolla la vida a su alrededor, sin tomar ninguna posición ante ella, desde su falta de interés hacia alguna mujer hasta su despreocupación por su trabajo, situación que se ha agravado al no poder combatir, dada su calidad de luxemburgués. Esta falta de despreocupación ante la vida, que siempre le había criticado levemente su amigo, sólo es totalmente comprendida por Julien cuando, después de su estancia en Bray, está a punto de volver a París, pensando que tal vez su amigo no ha podido acudir a la cita porque, a última hora, ha debido continuar en su puesto de aviador militar o incluso porque, en el cumplimiento de una acción, ha sufrido un accidente y se entera, a través de un diario, que la escuadrilla de su amigo está de permiso. Entonces, descubriendo la trampa tendida por su amigo, duda y piensa en volver a aquella casa, con aquella bella y misteriosa mujer.

Y nuevamente también el fondo de la historia vuelve a ser una mujer, que, al igual que la Fran de *El hombre del cráneo rasurado,* la Anne y la Moira de *Una tarde, un tren,* atrae al personaje central con sus vampíricos encantos, aun dentro de la frialdad que caracteriza a Julien, hasta cambiar por completo el curso de su vida, cons-

tituyendo el centro y el origen de toda la historia. Porque, ¿quién es esta mujer que vive sola en la casa de Bray?; ¿qué relación tiene con Jacques?; ¿por qué ha aceptado ser el centro de la trampa?; ¿por qué ejerce tal atracción sobre Julien? Preguntas que igualmente, en sus respectivos contextos, podían hacerse sobre las mujeres de sus anteriores obras y que también allí, en mayor o en menor medida, quedan sin respuesta.

André Delvaux con *Cita en Bray,* saltando por encima de *Una tarde, un tren,* enlaza directamente con *El hombre del cráneo rasurado* al haber logrado un clima similar, misterioso y atractivo, dentro de un estilo que es fiel continuación de los máximos cultivadores del género del excelente e inexplorado período mudo y muy especialmente de F. W. Murnau y de su extraordinario *Nosferatu.*—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID).*

APUNTE SOBRE LA PINTURA DE MARIO CARREÑO

Frente a un cuadro moderno, facturado con gran rigor estilístico, mucha gente joven todavía se pregunta, ¿y qué significa esto?, ¿qué quiere decir todo esto? Y como ocurre que el espectador no es un ciego —no se siente tal, al menos— cree que le bastan los ojos para ver. Cree ver incluso demasiado, ver mucho, no haciendo nada por manejar sus pupilas de un modo más inteligente. Cree que lo primero es entender; lo segundo, ver. Y acaso se diga para su coleto: ¿cómo puedo *ver*... lo que no *entiendo?*

¿Pero qué es el espectador «bien hecho», en la actualidad, sino un «lector» impenitente de cuadros? Debe serlo. Medio siglo de revolución artística imparable le ha obligado a transformarse y le ha conferido el honroso papel de mediador activo entre la obra de arte y su significado radical. Puede todavía mucho, sin embargo, la vieja costumbre de apostarse en éxtasis, de caer ahíto de gozo pasivamente contemplativo ante el cuadro que sólo habla con su multicolor algarabía. Y ello es algo más fuerte que la voluntad de aprendizaje a que la obra de arte moderna nos empuja, exigiéndonos el manejo de un código de lenguaje plástico muy intrincado, diverso y lleno de abreviaturas trascendentales, sin cuya constante participación y dominio, por mucho que dilatemos la pupila de asombro y nos imaginemos gozando en la raya de lo sublime, el ojo no ve nada, se queda en la luna.

La «lectura» de la obra pictórica, para el espectador privilegiado

que actúa como vínculo matriz entre el artista y su obra, no es, por cierto, cosa fácil de hacer. Tampoco pueden ayudarlo ahora a «interpretarla» ni el piano ni el violín. Pero es al fin y al cabo una «partitura» que hay que dominar gracias a un esfuerzo parecido al que llevó al artista plástico a facturarla como una joya visual. Porque así como no se puede crear sin un poco de dolor, tampoco puede aprehenderse el significado de la obra plástica sin un mucho de esfuerzo crítico y de dolor mental, siempre, claro es, a cuenta y riesgo del ojo multiparturiento, expulsador de cada una de sus últimas conquistas visuales.

El lenguaje con que se expresa el cuadro contemporáneo, por regla general, constituye una síntesis de todas las lenguas *habladas* por la pintura en lo que va corrido del siglo. Creo que cualquier expresión pictórica moderna es ya de por sí un lenguaje que sintetiza y abrevia muchas otras claves y lenguajes pictóricos. El espectador, en consecuencia, no puede ser el hombre meramente sensible a las impresiones de la naturaleza; hace falta también un espíritu que coordine las reminiscencias de los estilos pictóricos que, fundidos en un cuadro, rearquitecturados por el pincel refundidor, se han encargado de hacerle olvidar sus más vivas respuestas sentimentales a la Naturaleza. La sensibilidad en estado crudo ya no cuenta para el creador «inspirado». Luego, tampoco cuenta el espectador tradicional extasiado ante sus propias experiencias morbosas con ocasión de echar una ojeada a un tema plástico cualquiera. Si no está decidido a consultar con el repertorio estilístico que conserva a flor de piel su memoria pictórica, la obra se evadirá de su vista aunque a él le parezca que permanece allí todavía, sometida en la estrecha cárcel de un marco.

Creer que los signos acuñados por sus respectivos creadores geniales forman familias cerradas de símbolos y que, como tales, no pueden rebasar sus propias fronteras estilísticas sin forzar una mezcla heteróclita, es un error. ¿Esferas sígnicas, opuestas entre sí como herméticas familias de símbolos que nada tienen que decirse unos a otros? Si así fuera, no tendríamos el arte moderno que tenemos. Las huellas de Klee, de Kandinsky, de Matisse, de Hartung, de Baumeister, etc., deslizadas en cada nuevo cuadro pintado harían de este una expresión desacordada, espuria, un plagio o una copia desapoderada. En la era de las comunicaciones y de las convergencias simultáneas y vertiginosas, meterse de cabeza y desaparecer por la puerta de un ascensor que se pierde en las nubes, carece de sentido. Un artista ya no maneja únicamente su visión virginal del mundo, sino el lenguaje que en toda posible visión virginal es comunicado a los demás. El conjunto de los vestigios estilísticos del arte forman precisamente la raíz, el tronco y el nudo del gran lenguaje universal de la pintura moderna, y el artista

que no penetre primero en esta fortaleza formada por la maraña de símbolos entrecruzados de un universo hecho por todos (acordémonos aquí de Lautreamont), por mucho que mire y remire en torno suyo, encontrará tantas flores y figuras «acabadas» en la naturaleza como un ciego de nacimiento, que «ve» el mundo que apenas sigue rozando con las manos.

Es difícil imaginarse el significado que pudiera darse hoy día a una trillada expresión de otras épocas: «... lo extrajo todo Fulano de lo más profundo de sí mismo», frase enteramente vacía de contenido y, por tanto, de significación. La mirada que brota de lo más hondo del cuerpo del artista y pasa a través del ojo, se detiene ante el impensado fenómeno signífero cuyo contenido absoluto es la forma de la obra de arte. Mejor dicho, se detiene ante el fenómeno signífero que ostenta como contenido la realidad de la obra. Lo primero que ve en torno suyo un artista es una proliferación abigarrada de signos, de todos los tiempos, pueblos y culturas. Entonces sabe que tiene que crear con ellos la gran síntesis a que está destinada su propia visión objetivadora del arte. Y si no usa los instrumentos sígnicos que la experiencia universal de la pintura moderna le brinda en gran escala, se queda en la superficie de su propia mirada ciega y en la de las mismas cosas que pretende haber desflorado con ella. ¿Qué podría decir un niño de sus impresiones infantiles del mundo, ni interpretar más tarde como hombre ya formado del todo conscientemente, si no aprendiera a distinguir, poco a poco y en múltiples niveles de integración mental, las imágenes de las cosas respecto de los significados de las formas simbólicas acuñadas en las palabras? Al pintor hay que darle tiempo para la síntesis. El contemplador, en cambio, tiene que estar habituado al trabajo de recolección significativa que, como a un herbolario o a un fitólogo, le permite, no diré ya «ver», desde la primera ojeada, el valor de un cuadro, sino leer el contenido superficial de la obra plástica conforme con el canon o código de profundización estilística que como espectador «enterado» precisamente domine. Sólo más tarde, consciente de la dificultad de la lectura emprendida y seguro de los resultados estéticos de la misma, acaba por comprender que ha «visto», es decir, que había estado ciego cada vez que se ponía por primera vez delante de un cuadro nuevo. Mientras no descifre la entraña de los símbolos que el mismo cuadro le brinda como tema de construcción absoluta, no encontrará la síntesis estética en que el cuadro ha sido precisamente concebido.

El problema de la originalidad creadora comporta, pues, en nuestro tiempo, un significado completamente diferente al que tuvo en épocas

pasadas. Por grande y genial que pudiera ser, no le pidamos a un artista contemporáneo originalidad. ¿Se la exigimos a Picasso mismo, de quien alguien ha dicho que es un comentarista infatigable y arbitrario de todo cuanto se ha pintado en la creación, con mano humana o con pincel sobrehumano? Los enlaces, las dependencias, las interdependencias afectivo-expresivo-estilísticas están a la orden del día y juegan un papel trascendental y preponderante en la facturación de la obra de arte más acabada. Ya no cabe aislar un universo de otro. El universo es uno solo. No arranca de la materia real a que apunta o de la que se desprende cada imagen síquica, sino de los signos materiales desde cuya función estructural-simbólica, abstracta y sutilísima, la mirada que ve y va hacia el mundo, al abordarse a sí misma en pleno recorrido, se transforma en cualquier cosa o linaje de cuadros. La estructura de la estilización plástica, por otra parte, responde hoy día a sistemas de integración visual tan complejos que, inclusive, forma parte de ella la materia de ciertos sistemas de desintegración formal por los que ha tenido que atravesar a derechas la historia del arte contemporáneo.

Frente a un cuadro moderno, antes de poder ver lo que representa y es, hay que «leerlo» detectando diversas estructuras históricas simultáneamente homologadas; hay que verificar cómo se deshizo para no ser lo que era y cómo no siendo se hizo lo que ha venido precisamente a ser. Ambas direcciones semántico-estilísticas ni se superponen ni divergen; por el contrario, concurren y convergen expresivamente sobre un plano de irrealidad tan acabado y tan arrebatadoramente significativo en sí mismo, que sin ese nudo dialéctico la obra no pasaría del estado de vagarosidad limbárica propia de la intuición amorfa y primeriza. Tampoco se encontraría con ella el espectador que ha aprendido a admirar toda creación en sentido estricto, sin «entenderla», sin interpretarla, sin justificarla, sin verificarla; simplemente recorriéndola y leyéndola como una página luminosa de la que se desprenden llamas al contacto de los dedos con que aquella visión del contemplador crítico, activo, se hace de ella, de su materia, de su carne, de su contenido, de su realidad. El conocimiento del arte mediatiza la experiencia del arte. Ya decía Carlo Argan, «la visión es algo que se *hace* mediante la pintura; en consecuencia, las fases del procedimiento pictórico dejarán de pertenecer al mundo de la inspiración o del misterio para hacerse visibles y demostrables como lo son las de un experimento científico».

Pero quisiera ya referirme a la exposición del gran artista que me ha hecho pergeñar apresuradamente estas apuntaciones. (No sólo porque no hay otra manera más justa de abordarlo críticamente, dada la

peculiar complexión de su obra, cuanto porque frente a ella resiste un espectador incorregible, un gozador amoldado a hábitos de estimación artística que ya no tienen en la actualidad ninguna vigencia.)

El artista a quien me refiero es el cubano Mario Carreño, radicado en Chile desde hace más de una década y cuyas últimas creaciones se exponen en la Galería de Carmen Waugh (Galería Central de Arte), en Santiago. Hay artistas para quienes la originalidad puede se el alarido inicial de su creación; para otros, puede representar el punto de llegada. En Carreño mismo, no es más que el residuo de la incrementación de su visión pictórica, la consecuencia de su penetrante recorrido a través de una serie de sistemas caligráficos de la plástica del siglo XX. Por ello mismo, fatiga al principio y es difícil encontrar el verdadero centro de gravedad de su obra. No parece sino que estuviera sirviéndose de clisés ya muy conocidos, de soluciones plásticas estereotipadas, jugando virtuosamente con los secretos del oficio, con efectos cromáticos asordinados, con bellas formas convencionales contrastantes. ¡Como si quisiera hacer armonía con el tema de la «armonía interrumpida»! Este manierismo musicado parece ya vivaldiano. La segunda vuelta en torno modifica la primera impresión. El artista, sin duda, señala estilísticamente que ha cancelado sus deudas con algunas fuentes de la pintura moderna. El color mismo, apenas una llamarada de agonía, no hace más que subrayarlo. Pero la dimensión coordinadora que determina la síntesis de los diversos elementos en juego es el acto surrealista a que parece ser tan inclinado por naturaleza el pintor.

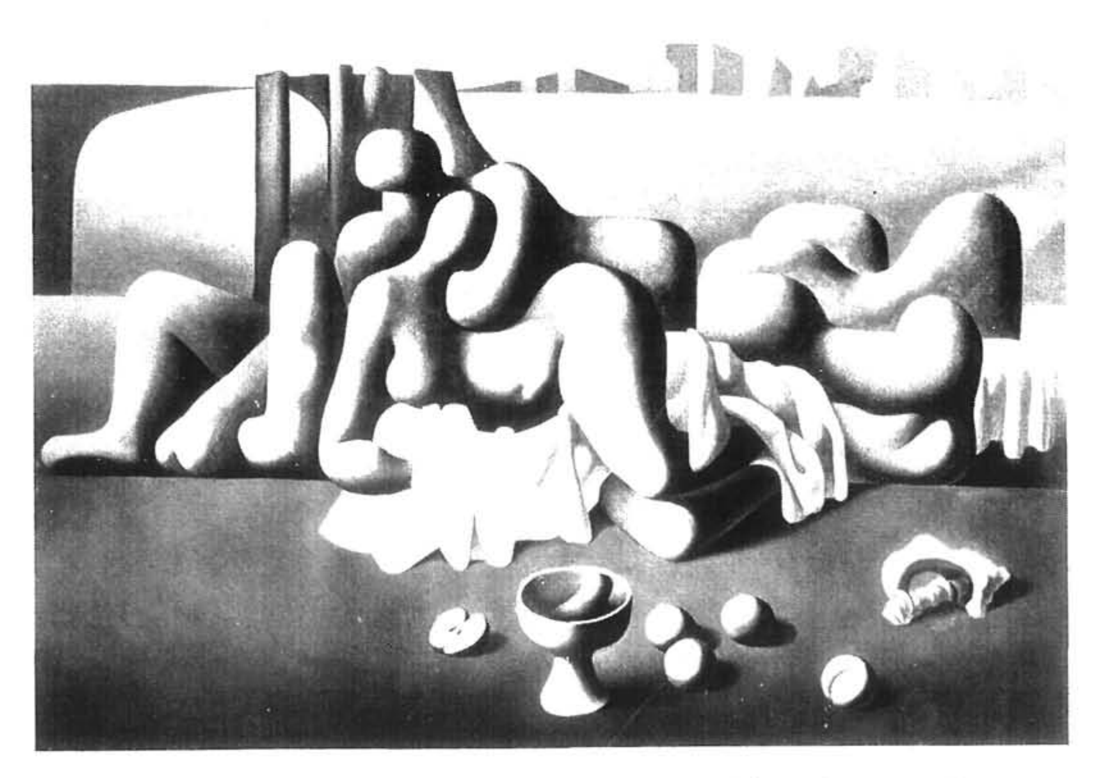
Ello no obstante, la escena surrealista que como una reminiscencia puramente estética gravita sobre el lenguaje de cada cuadro de Carreño ha dejado de ser ese socavón onírico por donde la realidad huye de sí misma en espectacular pesadilla. Transformada en lo que tenía que ser como núcleo catalizador de otras series de nexos estilístico-formales de la más diversa contextura expresiva, lejos de imprimir la imagen de lo fragmentario, de los *disjecta membra*, consigue que las armonías disueltas, los contrastes irremediables y las alusiones implícitas se reúnan en una nueva unidad plenamente interiorizada, es decir, conformen una impetuosa arquitectura modal. Tenemos a la vista una paradoja: la actitud surrealista, desuniendo en un sentido, refunde en el otro lo diseminado al azar en la tela. Y ello es tanto más lógico y necesario cuanto que lo disperso no son temas, objetos identificables, representaciones psíquicas, sino relaciones abstractas, menciones puramente signíferas, transposiciones formales, que la composición como un todo hace converger hacia la esfera de la

luz como sintagmas de un lenguaje que florece en pleno (y aun magnífico) vacío semántico.

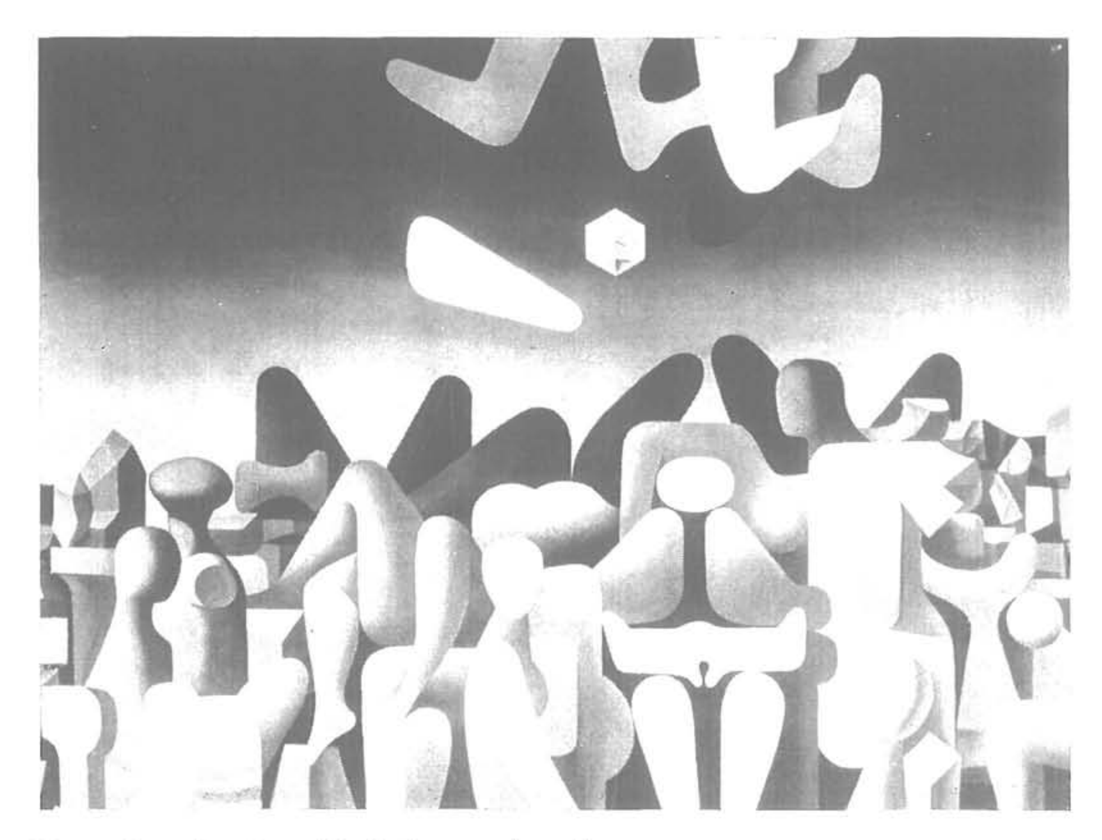
Es interesante comprobar cómo el artista, amarrado a la plenitud de unos valores formales que calan en la estilística del expresionismo abstracto de la pintura del siglo XX, acaba liberándose de ellos, de su opulencia tectónica y luminotécnica, de su intencionalidad espacial —manierista, en último término—, y cómo consigue ponerlos al servicio de un contenido (lenguaje) que al realzar espléndidamente la visión plástica la degrada asimismo como forma expresiva por excelencia; me refiero al tratamiento del volumen y del peso, implícitos en la definición orgánica de la línea (dibujo). Carreño no puede desligarse del todo de la fascinación de esta «declinación» escultórica inherente a la expresividad del dibujo tridimensional que se desarrolla precisamente dentro de la realidad del espacio objetivo, al que ha sido trasladada la idea de una espacialidad irreal e intangible. Carreño lucha, pues, a brazo partido con el fantasma de la entidad corpórea, que no le deja libre en su sueño ni en sus provocativas alusiones surrealistas. Es decir, lucha con el concepto de plenitud de lo bello, con la gravidez del volumen corpóreo, que, hinchado de sí mismo, conduce derechamente hacia las delectaciones venusinas que tanto prodiga la tradición racionalista del Renacimiento y del Novecientos. Sin embargo, tomando por un atajo insólito, el pintor llega a vencer en este combate desigual con la tradición. Logra, por ejemplo, reducir la impresión de volumen a la idea caligráfica de oquedad sensible, y a través de estos volúmenes aplastados, desocupados, consigue traslucir el fantasma de las cosas, presas entre las demás líneas geometrizantes o cubistas de la composición. Descomponiendo de esta manera el plano llega incluso a convertirlo en una imagen surrealista de otra realidad. Su técnica para desocupar el espacio ocupado sin afectarlo en el fondo es bien característica. Si hay un lirismo de la esfera (sea ésta alusión erótica o no), su método le permite borrar con la fuerza de su evocación misma la forma de toda redondez. Todas estas huellas y vestigios de la visión plástica clásica se llenan y definen con el estigma de su propio vacío. Anotemos todavía un detalle muy sintomático. El pintor señala, marca en la tela ciertas lagunas u oquedades cuyos nítidos contornos (manchas blancas que el pincel no se atreverá a tocar) se separan del cuadro, es decir, no están colmados de ningún elemento intrínseco al mismo (como si en ese lugar no hubiera tela), y, por lo tanto, forman como unas ventanas que miran al vacío de su propia interioridad, situándose definitivamente fuera del cuadro. ¡Misteriosos rincones, que jamás serán llenados con nada! Pueden relacionarse también con esta función de «desfase»



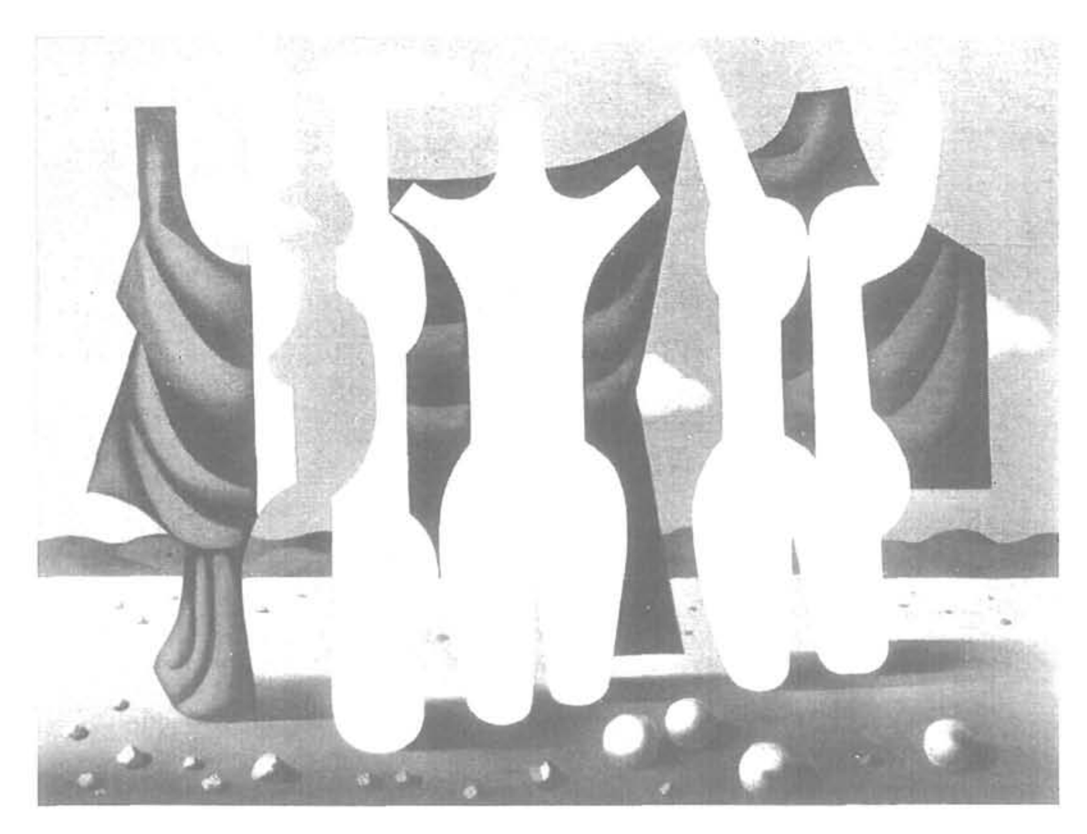
MARIO CARREÑO: *Presencia del poeta.*



MARIO CARREÑO: *La espera.*



MARIO CARREÑO: *La caída de los grandes mitos.*



MARIO CARREÑO: *Figuras en el valle verde.*

unos drapeados que parecen ocultar un ser recóndito, pero detrás de los cuales apenas emerge la silueta de un yeso, y, más atrás aún, el fantasma remoto de un paisaje inmovilizado, no rizado ni por el viento ni por el movimiento rítmico de las cosas. La acción manierista, una vez más, parece que se gozara en anularse incesantemente a sí misma, agostando la función plástica cuando todo parece indicar que comienza a penetrarse de sustancia, de materialidad, de intensidad cromática, de cargazón lumínica, de hinchazón profunda. ¿Por qué se complacerá el artista en este juego que conduce a la Nada? Creo que hay un misterio impenetrable en este juego constante del pintor con la inerte concurrencia de unos signos materiales que se obstinan obsesivamente en recordar el fondo de un contenido ya inexistente, evaporado.

De hecho, Carreño se abre paso a través de un callejón sin salida. Pero no de otra suerte se prepara para formular incisivamente su «crítica» pictórica de la centuria. Es decir, no de otro modo, sin renunciar del todo a las caricias de la tradición clásica más ideal, de la belleza que cae y se desparrama en un *pesado* espacio cromático lleno de sutiles reminiscencias y que continúa nutriéndose de su misma catástrofe formal, atraviesa la frontera que le cerraba el paso y retorna, en fin de cuentas, al dramático punto de partida «olvidado». Veamos cómo ocurre ello.

Ocurre —y Carreño nos depara una verdadera sorpresa ontológica— cuando nos percatamos de que la lectura de una serie de sus cuadros más pimpantes continúa en otros algo más lóbregos, que vienen a ser como el desarrollo y remate lógico (si puede hablarse aquí de lógica) de los anteriores. Y en ese punto comprendemos lo que Carreño está «diciéndonos», está describiéndonos: un suceso humano concerniente a efectos de la realidad cotidiana de abismante y monstruosa repercusión.

A nadie se le oculta que el hombre camina en la actualidad por la cuerda floja de la deshumanización. El término ya hizo historia. Civilización industrial, máquinas, automación, satélites artificiales, *relations publics,* sistemas de comunicación masivos, etc., etc., son las vías por donde el hombre humano en trance de deshumanización acelerada e irreparable carga a cuestas con el espectro jovial de su humanidad. «En el fenómeno de masificación progresiva, dice Ph. Lersch en un tratado que consultan todos los estudiantes, desaparece finalmente la libertad e independencia de la acción, igual que habían desaparecido la libertad e independencia de pensar y de sentir. Nuestra conducta se ve determinada, en gran escala, por las reglas y necesidades

fijadas e impuestas por la organización; nuestra actuación se realiza bajo una coacción que suprime y ahoga la iniciativa personal.»

Todo esto tiene mucho que ver con el arte de Carreño, porque el pintor vive en su tiempo y de él, y, por tanto, no mira sin ver atentamente el mundo real de que forma parte, es decir, sin buscar a su prójimo como a sí mismo. Lo ha encontrado, y su pintura le dice cómo: aderezando un monumento corruscante a la gloria del hombre; mejor dicho, a la gloria del endiosado y entusiasmado inmortal que fue.

En una serie de sus cuadros, una luz abstracta y fantasmagórica en vano procura conciliar oníricamente los fragmentos o facies despedazados de las cosas, entre los cuales el espacio se ahueca o salta iluminado por aquella nítida luz opalescente. Pero al «leer» los cuadros que les «siguen», comprobamos, no exentos de asombro, que esa luz aparentemente tan inocente e inverosímil cae de rondón sobre una fantástica planicie sin bordes, donde se levanta una piramidal constelación de fósiles humanos que unos paleontólogos empecinados hubiesen descubierto en algún estrato misterioso de la corteza terrestre. ¿Por qué destaca Carreño esos cuerpos incisos de los hombres, por qué los ve formando fortalezas o cadenas de miembros de incorruptible vigor, bien amalgamados, bien imbricados los unos con los otros? Parece que no pudieran moverse ya realmente con dinamismo propio, según sugiere Lersch, en la medida misma en que son inseparables los unos de los otros. Han liquidado todas sus libertades. No son más que conjuntos de cuerpos reunidos en un follaje de combinaciones barrocas indescriptiblemente apretadas y moduladas. Abundan sólo como el monumento de su propia desdicha. ¿Por qué dudarlo? La angustia existencial del artista ha hecho fraguar esas mórbidas geometrizaciones, rojizas, pardas, bermejas, calientes aún con la sangre de una humanidad revocada con furia serena de su misma civilización técnico-científica. Y lo que era hombre entero se torna, tanto como visión del mundo impecable, triste barro mondado en la roca de su infortunio.

La imagen surrealista de unos seres entrevistos a medias, con sus formas arquetípicas entrecruzadas, ornadas por un sueño que escapa de la realidad y se libera de las compulsiones de angustia que desvelan al hombre del siglo xx, acosado por todas partes por el espectro de la barbarie tecnológica, todo este ambiente de crisálida en cierne da repentinamente un salto y se transforma en la presentación objetiva de aquella cosa humana que quisiera escapar de sí misma, por la vía grácil o maravillosa del sueño, de la síntesis cubista - surrealista, orillas de otro mundo más inefable, y no puede lograrlo. La realidad

se venga del artista apartado de ella imponiéndole su propia estructura dialéctica. Hacinados como simple materia bruta, los miembros corpóreos se recogen y entrecogen, ocupan los alvéolos de sus formas humanas inertes, estructurando edificios mortales que se hubieran venido abajo y que al reagruparse nuevamente levantan el apelotonado monumento inmortal de que son ellos mismos la base de sustentación, la estructura material y la forma entera.

La inhumación del espíritu del hombre da finalmente lugar a la hominización de la materia inorgánica. Las criaturas, habiendo desalojado su identidad más profunda, pasan a ocupar el orden estratificado de las construcciones minerales involuntarias, o vegetales, geológicas, cósmicas. La naturaleza se perfecciona con los residuos de una graciosa forma abandonada. Pero el hombre mismo huye de sí y se pliega, inertemente, a una sustancia mineral que ya no le pertenece ni domina. A la luz de un crepúsculo prolongado sin término, el sueño se apodera de la realidad: surge un escenario casi dantesco, y en ese infierno o purgatorio suavísimo, sin bambalinas de ninguna clase, unas formas dolorosamente cinceladas recuperan de repente su perfección y llenan la laguna del ser con un monstruoso y al mismo tiempo implacable ordenamiento apocalíptico.

La visión de la naturaleza orgánica ya no puede acompañar a la expresión del hombre desde su propia raíz cuando éste quiere significar su condición esencial, a menos que se redescubra como un elemento dominado otra vez por la naturaleza de que ha nacido formado y a la que había pretendido señorear con el fuego de su espíritu y el despliegue de su enorme sabiduría mítica.

¿Podría hablarse, en plena civilización científica, con otro lenguaje conceptual más cálido que el de Carreño? Esos signos abstractos, ordenados por la alquímica lengua universal de la pintura, lo dicen todo. Lo orgánico, tangible y ponderoso, queda sustituido por otro género de discurso semántico, que no *reconoce* ni significa lo que ve, sino que construye directamente la materia real de lo que quiere ver. Frente a la tragedia del hombre contemporáneo, Helmuth Schelsky se hacía una vez esta pregunta: «¿Qué significa el hecho de que este poder técnico con el que el hombre reelabora y modifica continuamente su mundo en torno, se haya desarrollado y hasta un grado tal que le permite destruir totalmente en un momento su especie y su mundo? ¿Qué significa esta amenaza total del hombre por las armas técnico-científicas creadas por él mismo, cuando esta amenaza forma parte de la autocomprensión normal del hombre en una civilización técnica que abarca todo el planeta?» Mirando y «leyendo»

con atención la muestra pictórica de Carreño, cabe sospechar imaginativamente lo que todo eso puede significar.—*ALEJANDRO LORA RISCO (Luis Uribe 2340. SANTIAGO DE CHILE).*

UNA COLECCION IMPORTANTE

1

La actual poesía española se ha nutrido fundamentalmente de nuestra propia tradición literaria. Esta personalización creciente e importante ha tenido, por contrapartida, una limitación que debemos recordar a la hora de emitir una valoración conjunta del hecho poético. Arraigada en esas fuentes tradicionales (lejanas o cercanas), mitificadas en alguna ocasión con exceso, nuestra poesía había olvidado —en su conjunto— su necesaria incursión en el contexto de la poesía europea y universal. Bien es verdad que nuestros mayores en la poesía conocieron y asimilaron las tendencias más notables de la poesía europea de su momento; pero también es un hecho que los poetas posteriores recogieron ese eco europeo no directamente, sino a través de aquellos otros escritores. La difusión de la poesía extranjera era, y en parte lo sigue siendo, muy precaria en España. No niego —lo sé de buena fuente— que muchos de nuestros jóvenes poetas trabaron contacto con escritores importantes de más allá de nuestras fronteras con esfuerzo —usando ediciones en el idioma original— y en algunas ocasiones en clandestinidad. Pero la mayoría, y el público lector con ellos, no accedía normalmente a esa poesía, no existiendo una posición de juicio ventajosa que nos permitiera compulsar nuestros valores poéticos, no con referencia a una tradición hecha y asimilada, sino referidos al contorno poético de una época e incluidos en la evolución general de la poesía.

No deja de ser sorprendente la circunstancia siguiente: ciertos fenómenos expresivos —y estoy pensando concretamente en el teatro— han sido difundidos con mayor insistencia y celeridad entre nosotros. El aficionado o el hombre de teatro iba conociendo con puntualidad notable lo que sucedía en los escenarios del mundo o los intentos que se hacían por encontrar nuevos y renovados caminos para la expresión dramática. Otra cosa, lamentable sin duda, es que llegasen con evidente retraso a nuestros escenarios. Pero con la poesía no ha suce-

dido esto. Habrá que culpar a su escasa rentabilidad, aunque creo que existe —existía— otro gran inconveniente para una mayor y eficaz difusión: la carencia de una traducción adecuada y de ediciones encaminadas a hacer llegar la poesía a un número grande —todo lo grande que es posible en estos casos— de lectores. Se había descuidado, me parece, la existencia y el mantenimiento de un cuerpo de traductores conocedores de la lengua en cuestión y sobre todo de lo que es en sí la poesía. Otra cuestión a tener en cuenta sería la selección adecuada de los poetas y tendencias que formasen parte de esas ediciones y que podían muy bien incluir clásicos importantes junto a escritores de interés actual; poetas claves en la evolución de la poesía de un país o necesarios en la historia de la poesía universal. Con estos condicionamientos sería factible conseguir una mayor y más intensa difusión de la poesía universal y, lo que es más importante, se conseguiría que esta poesía universal formase un cuerpo de influencia, obrase en el ánimo de quienes accediesen a la poesía como escritores o como simples lectores. Su acción sería beneficiosa, pues, en el conjunto de la poesía como hecho literario y social. Se podría así juzgar la trascendencia de nuestra poesía y su verdadero lugar en el panorama de la lírica universal. Hace tan sólo unos meses, y lo comentábamos en estas páginas, la publicación en España de una antología del poeta mexicano Octavio Paz ponía de manifiesto esta orfandad que la poesía española padecía. Sus arriesgados experimentos formales, su capacidad de transformación del idioma, su análisis de la imagen y el empleo de las mismas en el decurso del poema sorprenderían a los más. Su capacidad intrínseca de dinamismo y sus múltiples posibilidades demostraban lo que un lenguaje poético, inmerso en la evolución universal, era capaz de realizar.

2

Teniendo en cuenta todos estos condicionamientos, se ha preparado una colección poética que, bajo los auspicios del editor Alberto Corazón y al cuidado de Jesús García Sánchez y José Batlló, ha publicado hasta el presente seis títulos, todos ellos importantes, en formato popular y de muy cuidada presentación. Interesa la variedad de autores y de corrientes poéticas que estos libros nos presentan, desde Rimbaud y Tzara al lejano y abundante Chaucer, pasando por Nazim Hikmet, Cummings y Blok; e interesa también la personalidad de los traductores, a cargo de quienes ha corrido también la nota de introducción a cada uno de los volúmenes y en la que se bosquejan

los elementos fundamentales de la obra, junto a su importancia y trascendencia en la historia de la poesía.

Gabriel Celaya ha logrado una pulcra y fiel traducción de la obra de Rimbaud, obra que, aun siendo muy comentada y conocida teóricamente, no había sido difundida con la suficiente intensidad. Advierte Celaya en la introducción que Rimbaud tiene algo que decir aún hoy, como lo tuvo para los poetas de hace cuarenta años. *Una temporada en el infierno,* texto capital en la evolución de la expresión poética europea, se nos muestra en este volumen como extraordinariamente sugerente, porque el latido humano, íntimo, que desprende todo él nos dibuja a un hombre y a una vida de muy peculiares características. Rimbaud se muestra a un tiempo en lucha con la expresión, devanando su pensamiento en una onirosis febril, bohemio y desequilibrado y sobre todo como un místico a lo pagano, un «místico salvaje», como dice Celaya:

> ¡Ah!, estoy ahíto. —Pero, querido Satanás, te conjuro, ¡una pupila menos irritada!, y en tanto esperas las pequeñas cobardías retrasadas, tú que amas en el escritor la falta de facultades descriptivas o instructivas, arranco estas pocas páginas odiosas de mi carnet de condenado.

En Rimbaud se ha hecho de tal forma ley la vivencia apasionada, dramática, de todo lo que sea vida, de todo lo que proporcione el goce total de la libertad, que abandona las limitaciones, la sociedad, el mundo —como si de un anacoreta se tratase—, y se entrega a la suprema libertad de la existencia. Es como un niño en el que lo puro y lo maligno se encuentran fundidos e identificados, donde el inocente y el tirano forman una sola cosa. Rimbaud, como sagazmente apunta Jacques Rivière en la nota que acompaña a la introducción, es un rebelde metafísico, no un rebelde social. Leyendo su poema nos encontramos con párrafos que nos acercan a lo que va a ser más tarde la expresión nihilista y desesperanzada de Samuel Beckett, de esa cruda nada, a la que conduce el convencimiento de las limitaciones del hombre:

> ¿Qué era yo el siglo pasado? Sólo hoy me vuelvo a encontrar. No más vagabundos, no más guerras vagas.
>
> Tú no sabes ni a dónde vas ni por qué vas; entra en todas partes, responde a todo. No te matarán más que si fueses ya cadáver.
>
> ¿Conozco aún la Naturaleza? ¿Me conozco a mí mismo? No más palabras. Entierro a los muertos en mi vientre.

Pero este Rimbaud entre anárquico y riguroso, entre demoníaco e infantil, este hombre —poeta— luchando con esos poderosos extremos

fue necesario para una literatura y una forma de expresión artística que buscaba un respiro a años y siglos de ambigua y rigurosa norma. Rimbaud, «descubridor de continentes monstruosos» —como lo llama Uslar Pietri—, encontró para la poesía el paraíso de las visiones, el continente de lo monstruoso, y se convierte en el gran maldito que hizo saltar los viejos moldes de la expresión poética.

Con Rimbaud fue Tristán Tzara el otro poeta que planteó el hecho de la comunicación literaria como una gran bofetada, como una desbordante carcajada que hiciese conmocionarse al mundo que los escuchaba. La traducción de Fernando Millán que nos llega con honores de primicia, nos muestra algo que me parece muy importante consignar: la trascendencia real de la poesía de Tzara, al que la aureola de sus apariciones dadaístas le había confinado en los límites de una expresión cabalística o jeroglífica que era imposible entender. Estos poemas, traducidos por Millán, nos acercan al Tzara poeta, que, si bien en algunos momentos intentó una ruptura de moldes y formas, en los más se preocupó por hacer un estudio atento de la imagen y aprovechar todas sus posibilidades. Son realmente sorprendentes algunos de estos poemas, y de seguro desilusionarán a todos los que esperen a un Tzara incomprensible y destructor.

La verdadera intención de Tzara queda bien reflejada en el breve preámbulo que pone Fernando Millán a los poemas traducidos: «pretendió superar el estrecho cerco del idioma que le había legado el simbolismo, hasta llegar a una lengua capaz de expresar todo lo que el hombre moderno necesita. Por ello, frente al idioma cerrado y autosuficiente del simbolismo, su poesía se descoyunta, se estira hasta dar cabida al absurdo, a la soledad, al horror, a la guerra, al rechazo de una sociedad inhumana...» Porque algo que hemos de tener muy presente es el valor positivo del experimento expresivo de Tzara. El fue capaz de situarse en la otra orilla, plantarse ante las embestidas de la tradición y moldear un lenguaje rico de posibilidades y capaz de soluciones varias. Su espíritu independiente, que nunca se adscribió a ningún movimiento organizado, le permitió alzarse con este triunfo, imprescindible para la poesía contemporánea universal. Su independencia le permite destruir todos los tabús que la literatura imponía y dejar libre curso a la expresión:

el rostro ladeado de la bella exploradora
se refleja en la llama donde viví el esplendor
de las fervientes ataduras y de las suertes enlazadas
a los niños de las desgracias por nuestros gritos desnudos.

Dice en un poema de 1932, de extraordinaria belleza y de notable interés por lo expresivo y por lo... poético. Otra vez (el poema es de 1946) evoca la figura de nuestro Antonio Machado en estos versos sorprendentes:

velada por los mares frente a las fuentes
en la palma de tu presencia Collioure
yo he acariciado la eternidad he creído en ella
y en el vivo silencio de tu viña
he enterrado el recuerdo y la amargura
humo de otoño negra grava
minuto tras minuto he depositado su ladrillo
alrededor de la casa del solitario
....

¿Se puede pensar en un Tzara desquiciado, absurdo o ilógico? ¿No existe en estos versos interés humano y precisión en la imagen y en las evocaciones? Mucha de la poesía nuestra nace ahí, a veces sin que lo sepamos, traída soterradamente de la mano de maestros indiscutibles, como lo son César Vallejo o nuestros más inmediatos escritores de la llamada generación del 27.

3

Nos interesan cada vez más estos libros porque desvelan falsos tópicos. Ante todo nos ha transmitido la figura genuinamente poética de estos escritores, a los que siempre se ha considerado, en términos generales, como arriesgados y frívolos especuladores. Alfonso Canales, poeta también, nos presenta en la serie de poemas del norteamericano E. E. Cummings cómo éste fue toda su vida un estudioso de la expresión, un poeta que sacrificó la pasión desbordada en favor de un estudio integral de los elementos del poema, de su perfecta distribución y de su valorización adecuada. «Desde mi punto de vista personal, considero muy importante el hecho de que un poeta tan revolucionario como Cummings no desdeñara en sus años de aprendizaje la sumisión a la rígida disciplina del soneto.» Y en otra ocasión afirma: «Su lucha a brazo partido con el lenguaje no es, por supuesto, como en los poetas barrocos, un afán por conseguir la belleza a base de ejercicios con el lenguaje mismo, sino más bien un esfuerzo denodado por hallar la propia expresión íntima, demostrando al lector la difícil transferibilidad de la experiencia poética.» Son dos párrafos éstos que nos han hecho pensar mucho antes de entrar en contacto con los versos del activo poeta norteamericano, en el que se conjugan

los poemas amorosos, rayanos en lo erótico, pero siempre con un erotismo evocador y melancólico que no lo hace aparecer nunca como escabroso o desdeñable. Junto a esto, su poesía irónica o satírica, en donde su visión, entre ingenua y desinteresada, nos ofrece un panorama bufonesco y ridiculizante de ciertas estructuras sociales o de ciertos aspectos de la vida americana:

o
dado al gobierno del mundo
suave & anciano pueblo (y yo y
tú con tal de que no seamos demasiado
prudentes)
O,
dadivosos amados necios
El —y ella—
figuras de cera henchidas
de ideas muertas (colmada oh
cifra de increíbles
pueriles píos desdentados
y —siempre— tan
metomentodos
bípedos) Oh
dadores de enojo
queridos innecesarios viej
o
s

Otras veces, como decimos, es el poema amoroso de gran fuerza:

quiero mi cuerpo cuando está con tu
cuerpo. Es algo tan nuevo.
Los músculos mejor y aún más los nervios.
Quiero tu cuerpo. Quiero lo que hace,
quiero sus modos. Quiero el tacto de su espina
dorsal, sus huesos y la palpitante
—lisura— piel que he de
otra vez otra y otra
besar...
....

Cummings se inscribe así en esa línea de poesía norteamericana de la que Ezra Pound es precursor y que de tanta trascendencia ha sido para la evolución de la expresión literaria, puesto que, sin desdeñar los elementos tradicionales —y recuérdese la filiación clásica de los experimentos de Pound—, ha conseguido modificarlos y revalorizarlos, después de conocerlos y analizarlos a fondo.

Otro poeta renovador, otro poeta que siente la necesidad inmediata de crear un nuevo lenguaje poético es Nazim Hikmet, del que se conocían algunos poemas en español, editados por el Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Nazim Hikmet es un poeta turco en el que se conjugan admirablemente la poesía evocadora y ensoñadora a veces de tradición oriental, con la más directa y abierta protesta contra los males de la sociedad y del mundo, que Hikmet conoció bien y padeció con admirable entereza. Soliman Salom, su traductor al español, nos dice que «fue, es y sigue siendo, más que nada, por encima de todo, un gran poeta, un poeta de talla universal que sufrió con los sufrimientos de la humanidad y creyó perennemente que era su deber utilizar su poesía para estigmatizar y defender a los suyos en particular y a los doloridos del mundo entero en general». Pero me interesa destacar en esta línea de actuación básica e imprescindible, para bien entender la poesía de Hikmet, ese tono dulce y nunca áspero, humilde y nunca altanero que imprime incluso a sus poemas de mayor y más airada protesta. Hikmet es un poeta calmo, de una serenidad que asombra, de una serenidad y paciencia moldeada en largas penalidades, persecuciones y cárceles. Quizá esto que decimos sea consecuencia de la filiación popular de su lenguaje y su intención. Hikmet se aprovecha de las tradiciones, ambiciones, deseos y sufrimientos de su pueblo, al que ama hasta el delirio, para dar forma y vida a unos poemas que son plenamente suyos. Me parece alecccionador en este sentido, y entre los poemas del exilio, el que dedica a su hijo Mehmet:

En la orilla de enfrente, mi país.
Desde Varna te estoy llamando y mi grito se repite.
¿Me escuchas?
Mehmet, Mehmet.
Negra corre la mar y nunca se detiene,
loca nostalgia, nostalgia loca.
Te voy llamando, hijo mío, ¿me oyes?
Mehmet, Mehmet.

Breve poema en el que se condensan los principales elementos de la poesía de Hikmet, tales como la necesidad de su alma de estar otra vez con los suyos, la necesidad urgente de la libertad, la desasosegante inquietud que le ha marcado en su vida. Pero si en un poema como éste podríamos pensar que la condición de hijo ablanda el espíritu del poeta, veamos cómo, cuando ha de acometer temas de aún mayor fuerza, asoma también ese tono moderado y poético que hemos anunciado:

Ellos que son más numerosos que las hormigas en la tierra, los peces en el agua,
los pájaros en el aire,
miedosos,
valientes,
ignorantes,
sabios
y niños,
ellos que son los que maldicen
y crean;
solamente sus aventuras tienen cabida en nuestra epopeya.

Con estos versos comienza el poema «Epopeya de la guerra de liberación» y con versos como éstos, donde el poeta se identifica plenamente con su circunstancia, y donde acierta a encontrar la expresión justa y necesaria, se construyen otros poemas de interés similar como los titulados «Mi corazón», «La casa del doctor Fausto» o «Poema», dedicado a su hijo enfermo.

4

La poesía de Alexander Blok, poeta soviético prácticamente desconocido entre nosotros, sorprende por lo bien realizada y por lo moderado de sus esquemas; poeta de honda raíz eslava, en donde los elementos de la naturaleza tienen una importancia fundamental, lo mismo que la captación de ambientes y el aprovechamiento de los elementos más simples para, trascendiendo su contenido, llegar a una valoración poética de los mismos. De una inicial etapa simbolista, pasó Blok a ser un poeta civil, un poeta interesado y preocupado por los acontecimientos y sucesos de su patria, que influyeron decisivamente en la formación de su mentalidad e ideología. No deja de ser sintomático que sus versos últimos aparezcan fechados en 1918, al año escaso de producirse la Revolución.

El libro, traducido admirablemente por Samuel Feijoo y Nina Bulgákova, es una muestra fiel de esa evolución de la poesía de Blok en donde, sin desdeñar algunos poemas iniciales, entre los que me parece importante el titulado «El poeta...»

El poeta, en el desierto y entre dudas,
está en la encrucijada de dos caminos,
las impresiones nocturnas se apagan,
pálida y lejana el alba.
Aún me oriento en el pasado.
¿A qué desear a dónde ir?
Y él, entre las dudas, en el destierro,
se detuvo en su camino.
... ...

hay que hacer especial referencia a los últimos, donde el poeta ha llegado a la plenitud de su poesía, en donde se han madurado las ideas y las formas expresivas. No es Blok, como los otros poetas, un renovador, un iconoclasta o un rebelde; es, sencillamente, un hombre que ve la historia, conoce los problemas del hombre de su época y de su nación y nos da una poesía nacida precisamente de ese ambiente y esas circunstancias. Poemas como «La fábrica» o «Los poetas» (otra vez el tema del poeta y el escritor) dejan constancia de lo importante de su obra. Transcribimos el primero:

Son amarillas las ventanas en la casa vecina.
Por la tarde, por la tarde
chirrían los tornillos pensativos;
los hombres van a la portada.
Cerrada está, hermética.
En la pared, en la pared
alguien inmóvil, alguien negro
cuenta a los hombres en silencio.
Oigo todo desde mi cumbre:
él llama con voz de cobre
a doblar las espaldas torturadas
a los hombres reunidos abajo.
Entrarán y se irán lentos,
cargarán bultos en sus espaldas,
y en las ventanas amarillas se reirán
los que han engañado a estos mendigos.

El poema está fechado en 1903 y una nota de los traductores nos aclara que es una de las primeras poesías de tema social de Blok y que tuvo inconvenientes con la censura zarista cuando se intentó publicar en el almanaque *Gris* en 1907.

El lenguaje de Blok es extraordinariamente sencillo y profundamente melancólico, el gusto por la realidad, por dejar bien delimitados los perfiles humanos y los objetos, lugares y situaciones en que aquéllos se desenvuelven valdrían por sí solos para interesarnos por su poesía.

5

Geoffrey Chaucer es conocido mundialmente por sus famosísimos *Cuentos de Canterbury,* cuyo interesante estilo y descarnada visión de la realidad lo sitúan entre los tres grandes testigos del siglo XIV: Boccaccio, nuestro Arcipreste de Hita y este sajón de vida entre histórica y legendaria, abundante y oscura del que se acaba de publicar

una selección de su poesía menor. Según José María Martín Triana, al que debemos una fluida traducción de estos poemas tan lejanos en el tiempo, la vigorosa pintura de caracteres, el «ingenio para contar una situación embarazosa, lirismo suave, hasta parco, sin caer nunca en excesos ya anotados en los períodos anteriores y humor, humor a manos llenas, grueso y delicado, sutil y hasta ofensivo», caracteriza la poesía de Chaucer, que es, por ello mismo, la poesía de su época, la ambigua época que se debate entre los últimos coletazos de la Edad Media y los albores de una nueva concepción de la vida y la historia, condicionada por la aparición del comercio y los viajes incipientes.

Desde la lejana Inglaterra del siglo XIV nos llegan hoy, con singular atractivo, estos poemas de Chaucer, no todos importantes, pero sí todos interesantes, en los que se conjugan la sencillez y la hondura; la aparentemente despreocupada expresión y un conceptismo digno de ser notado.

Quizá nos hayamos excedido en nuestro propósito inicial de presentar esta colección de poesía y hayamos cansado excesivamente al lector. No obstante, creemos que el intento es importante y que empresa como la que ahora se inicia (*) debe recibir todos los parabienes posibles y, sobre todo, que debe seguir en esa línea de superación y de necesaria inclusión en la poesía de nuestro país, para llenar ese vacío tradicional que ya se dejaba sentir. La poesía española, repetimos, necesita trabar contacto con estas otras poesías, para, con ellas o frente a ellas, realizarse, no encerrada en sus estrechos límites, sino abierta a la consideración de todos.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

(*) Con posterioridad a la redacción de estas páginas de nuestro colaborador Jorge Rodríguez Padrón sobre la «Colección Visor» de poesía, dicha colección ha editado selecciones de Joyce, Sitwell, Cavafis, Dylan, Mallarme, Maiacovsky y Villon, así como una antología de la poesía surrealista. (Nota de Redacción.)

Sección Bibliográfica

ROSENBLAT, ANGEL: *Nuestra lengua en ambos mundos:* Estela, 1971, 204 pp., Biblioteca General Salvat, 17.

Se trata de una obra de divulgación sobre cuestiones del lenguaje, que Salvat ofrece al gran público hispanohablante. El trabajo, dividido en seis ensayos, incluye temas de normativa, historia literaria y lingüística hispánica. Debe señalarse que es una compilación de estudios ya editados anteriormente. El primero, *El castellano de España y el castellano de América (Unidad y diferenciación)* (pp. 11-40), fue publicado en Caracas en 1962, y en segunda edición, en 1965; recientemente también en Madrid (Taurus, 1970). Rosenblat presenta, a nivel un tanto anecdótico y humorístico, pero con suficiente penetración y claridad, los problemas de vocabulario que debe resolver un hipotético turista español en su viaje por algunas capitales latinoamericanas (México, Buenos Aires, Caracas, Bogotá) y luego en algunas regiones de su país. A la visión del «turista» contrapone la del «purista» que desdeña los particularismos dialectales. Contra este último criterio arremete Rosenblat con una sólida argumentación. También plantea una cuestión fundamental: la unidad del español de América. Surge necesariamente el problema de «las regiones dialectales», que resuelve de acuerdo al esquema divisionista de P. Henríquez Ureña, aunque con algunas modificaciones. Además analiza otros rasgos diferenciadores como seseo, yeísmo, voseo, diversidad léxica, fonetismo, etc. La preocupación del autor está dirigida hacia la unidad de la lengua, sobre la que volverá en otros artículos de este mismo libro. Su tesis al respecto puede resumirse así: «La unidad de la lengua española sólo puede ser obra de una cultura común. Y entiendo por cultura común, más que la adoración del tesoro acumulado por los siglos, la acción viva, permanentemente creadora, de la ciencia, el pensamiento, las letras» (p. 39).

Fetichismo de la letra (41-81) pertenece, como el anterior trabajo, a la serie de temas sobre normativa. Había sido editado ya en Caracas en 1963. Las cuestiones que analiza son: 1. Los grupos consonánticos cultos: «¿subscriptor o suscritor?». 2. «¿Transmitir o trasmitir?» 3. «Expiar o espiar?» 4. «¿México o Méjico?» 5. La pronunciación labiodental de la «v». 6. El fetichismo de la coma. 7. «¿Yrigoyen o Irigoyen?»

8. Fetichismo editorial. 9. Una aberración: la transcripción de «*ſ*» («s» larga) como «f». Insiste en afirmar que la ortografía es el vehículo de comunicación y unidad más válido entre las distintas comunidades de una misma lengua que, como en el caso de América y España, tienden a fraccionarse, especialmente a través del léxico y la fonética. Deja implícitamente planteada la cuestión relativa al paulatino distanciamiento que se opera entre fonética y grafémica y las mutaciones de significado que alteran el signo lingüístico. La profusión de ejemplos a nivel diacrónico y diatópico así lo atestiguan.

El tercer ensayo, *Lengua y cultura en Hispanoamérica. Tendencias actuales* (83-104), fue publicado ya en 1949 en los *Anales del Instituto Pedagógico* de Caracas; luego en París, Librairie des Éditions Espagnoles, 1951; más tarde, en Lima *Sphinx* núm. 13 (1960); posteriormente, en Caracas (1962), pero reelaborado, y recientemente fue incluido en otra obra suya, *La primera visión de América y otros estudios*, Caracas, 1969, páginas 103-128. Analiza aquí la actitud que adoptaron frente al problema de la lengua intelectuales de la Argentina como Alberdi, Luciano Abeille o Juan María Gutiérrez. Igualmente estudia algunos temas que ya viéramos en el primer ensayo como el *voseo* que —argumenta— va desapareciendo y «se empieza a sentir... como peculiaridad argentina» (p. 88); el *yeísmo,* muy extendido no sólo en Hispanoamérica, sino también en las grandes ciudades españolas, que se van asimilando al fenómeno; y el *seseo,* rasgo distintivo y uniforme en los países hispanohablantes de América. Se interesa también por otras cuestiones referidas a la ultracorrección, la influencia de las lenguas indígenas, del cocoliche, de los anglicismos y galicismos... que han producido una reacomodación del sistema lingüístico del castellano. Concluye diciendo que existe un proceso de convergencia y no de fragmentación y que se observa una unidad cada vez mayor en la lengua.

Otro artículo de esta obra es «Lengua literaria y lengua popular en América» (105-163), que fuera leído en el Congreso de ALFAL, en San Pablo en 1969, y editado en Caracas ese mismo año. Rosenblat analiza los distintos aportes que a través del tiempo fueron conformando una imagen literaria de los países hispanohablantes. Así los iniciadores Juan de Cárdenas, Bernal Díaz del Castillo, Pedro de Oña, Fernández de Oviedo y otros, que renovaron el léxico castellano con el aluvión de indigenismos que incorporaron a la lengua. La independencia política pronto engendraría la separación cultural. La influencia y el esplendor de Francia impactarían a los pensadores argentinos, en especial a Alberdi, Sarmiento y Echeverría. Este último inicia el movimiento romántico, el primero en desarrollarse antes en América que

en la Península; ya se observa en esto la supremacía de una de las ex-colonias sobre la antigua metrópoli; otro tanto ocurrirá con el modernismo. Sarmiento, el polemista por excelencia, será el más lúcido defensor de la lengua popular, pues verá a través de esta óptica la posibilidad de enriquecimiento e instrumentalización de la lengua que no vislumbraba a través de una estricta observancia de la norma hispánica como postulara Andrés Bello. Con él sostiene la primera de las tres ya famosas polémicas que mantuviera en Chile. Purismo y antipurismo también enfrentan a R. J. Cuervo y a Juan Valera, ya hacia fines del siglo. Tras la libertad en el uso de la lengua propugnada por los románticos, aparecen los modernistas Darío, Martí, J. Freyre, L. Lugones y otros, cuidadosos de la expresión; pero la tradición popular se continúa igualmente en los poetas negristas, como Palés Matos o Nicolás Guillén. La distancia entre lengua literaria y lengua popular se va acortando con Asturias, Arguedas, J. E. Rivera, Ciro Alegría, H. Quiroga... Pero es con el publicitado «*boom* de la literatura latinoamericana» que se produce la síntesis, aunque no en todos sus mentores. Escritores como Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Julio Cortázar, G. Cabrera Infantes, Manuel Puig... encuentran, en temática y lenguaje, una problemática común que sin duda los expresa como generación.

En *Sarmiento y Unamuno ante el problema de la lengua* (165-174), que Rosenblat publicara ya en Caracas en 1969 (cf. *La primera visión..., pp.* 131-141), nuevamente el problema de la validez expresiva del español en el acto de la comunicación, es puesto bajo la óptica de Sarmiento. Por otra parte, señala también la coincidencia entre Unamuno y el autor del Facundo ante los problemas de la lengua. El rechazo del gramaticalismo y del purismo identifica a estos dos ilustres pensadores, que, en épocas y circunstancias distintas, compartieron los mismos ideales lingüísticos. Merece señalarse el dúctil concepto de la «norma» en Unamuno; dice: «El pueblo es el verdadero maestro de la lengua..., que no hay academias, ni gramáticas, ni erudición ni escuelas que valgan contra la ley de la vida» (p. 172).

En el último artículo de esta obra, «El futuro de nuestra lengua» (175-203), Rosenblat vuelve sobre un tema que en 1963 fuera objeto de intenso tratamiento en el Primer Congreso de Instituciones Hispánicas (cf. *Presente y futuro de la lengua española,* Madrid, 1964, 2 tomos). El autor se ocupa aquí de la incidencia del factor social sobre el lingüístico, en hechos tales como la Revolución francesa o rusa cuando, junto con los acontecimientos sociopolíticos, se institucionalizó un campo léxico, ligado íntimamente a esos sucesos. Fundamentalmente se produjo, en esa ocasión, la modificación de la norma anterior. También analiza la

búsqueda de un instrumento válido de comunicación universal, ideal que ya han tratado de concretar los esperantistas y al que se han sumado otros intentos, como el «basic-English», por ejemplo. El español en ese esquema cuenta numéricamente por ser la tercera lengua del mundo en cantidad de hablantes, criterio muy discutible si de la cantidad debiéramos deducir la importancia cultural o política, tal como señala Rosenblat. El problema actual y futuro de nuestra lengua no lo constituye, como otrora, ya la posibilidad de fragmentación por falta de comunicación, sino quizá por exceso de la misma; fuentes tales como el inglés se han constituido en focos de irradiación que amenazan transformar todo el sistema del español. La experiencia de los siglos XVIII y XIX, cuando se creó una situación similar por la influencia del francés, no debe olvidarse.—*CESAR A. FERNANDEZ SANCHEZ (Jerónima Llorente, 50. MADRID).*

DOS COMENTARIOS A JOSE DONOSO

I. «EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE»

1. *El rapto de Europa.*

Creo que la imagen propuesta por Lezama Lima en 1948 de la cultura europea agonizando en playas americanas sigue siendo aceptable si sustituimos «cultura» por «novela» y «europea» por «castellana». Así reducida la grandiosidad de la estampa mítica a un dominio lingüístico y un género literario, resulta ésta más manejable, pero más peligrosa también. Porque si el cubano registra desde su playa una de las caras del fenómeno, la postración y envejecimiento de la ninfa, convertible por los granos de granada que él le tiende en su palma gordezuela en el pavón de Venus—la granada, que Lezama estipula como alimento del escritor, es un símbolo de la Resurrección—a los novelistas de la otra orilla les corresponde la labor mucho más ingrata de averiguar por qué han incurrido en el abandono, castigo a los malos amantes. No pienso intentar ni siquiera una aproximación al problema, ni tampoco apuntar que alguna que otra vez la ninfa, ya restablecida y oronda, ha escapado de su cárcel dorada para no privarse de breves escarceos ultramarinos con nuevos miembros del gremio de los abandonados. De lo que no hay ninguna duda es de

que la América Latina nos ha hecho por mucho tiempo los honores de una colonización literaria.

Esta colonización ha resultado de dos «encantos», que, mezclados en proporciones variables, dan razón del doble éxito de la novelística latinoamericana. Doble porque ha significado la aceptación tanto por parte de los lectores profesionales (críticos, escritores y público culto) como del público lector en general. El primero de tales encantos, al que han sido especialmente sensibles los lectores profesionales, es la experimentación sobre el idioma. El segundo, que explica mejor el *boom* comercial y editorial a que estas novelas han dado nacimiento, es el ingrediente exótico que en ellas existe. Ya digo que ambos son «tipos ideales» que sólo valen a efectos de análisis y, por lo tanto, designar por obras concretas uno y otro, también a esos efectos y para mayor claridad, significa simplificación y por eso error; pero, aun con esas salvedades y exponiéndose de antemano a la refutación, podría considerarse representante del éxito por experimentación *Paradiso* y del éxito por exotismo *Cien años de soledad.*

El éxito por experimentación es, en la novela latinoamericana, paralelo al otro más minoritario de la nueva poesía aparecida, como fenómeno de choque y recogiendo las muchas anticipaciones de los años cincuenta y sesenta, a mediados de la década de los sesenta. Avido el público de un producto cuya necesidad estaba en el aire —una nueva novela— y que el mercado interior no estaba en condiciones de proporcionar, se produjo la reacción clásica: una importación masiva, posibilitada por la existencia de un idioma que hacía accesibles las novelas latinoamericanas a quienes no conocen más idioma que el castellano. El porqué han sido los novelistas españoles (con notables excepciones) insensibles a la demanda del mercado, o incapaces de crear el producto que presentían, es un problema demasiado amplio; queda el hecho y también quedan algunas tardías manifestaciones de impotencia cuya mención es innecesaria.

El exotismo que proporciona la novela latinoamericana es una curiosa antítesis del otro exotismo americanista, el romántico. Porque si en éste la nostalgia lo era de las tierras vírgenes, de un mundo no informado por las estructuras político-sociales del Antiguo Régimen, en el que no había por lo tanto que destruir, sino tan sólo levantar desde los postulados de la Revolución Francesa (y añádase el encanto de la Naturaleza lujuriante: *Manon Lescaut* o el *Virgen del mundo, América inocente,* de Quintana) el exotismo actual, es un culto a la crueldad, porque la imagen de América que sus novelistas nos proporcionan es un violento sarcasmo del cliché romántico: una sociedad de violentos contrastes en lo social, de brutales anacronismos

en lo económico; una sociedad que no cabe representar más que desde la deformación o el delirio. No es casual que el análisis de la problemática de lo que los economistas del subdesarrollo llaman una «sociedad dual», e incluso la misma terminología de este análisis, hayan nacido de la necesidad de explicar el fenómeno económico, político y social, que es la América Latina. Un mundo dual por el conflicto irreconciliable entre una cultura del pasado (la de los latifundios de tierra adentro, las supersticiones de los campesinos y su impermeabilidad al progreso) y una cultura del futuro (la de los núcleos urbanos), injertada en un organismo envejecido que corre el riesgo de resignarse a envejecer, dándonos, eso sí, el espectáculo único de su fastuosa decadencia.

En *El obsceno pájaro de la noche* están presentes los dos ingredientes (experimentación y exotismo) que creo haber esbozado; asumidos en una prodigiosa síntesis que en todo momento aparece como necesaria: esto es lo que constituye el genio del escritor y la diferencia del escribiente (llámese experimentalista libresco o «escritor de tesis»). Genio similar al de Faulkner, cuya influencia en Donoso parece lícito suponer; genio que, según definición de Lezama, es lo que nos obliga a aceptar como novela lo que no lo es exactamente (1).

2. *La pulverización del personaje.*

La peculiar técnica con que está escrito *El obsceno pájaro de la noche* permite abordarlo desde diversos puntos de vista. Posibilita un análisis freudiano —y sería tentador llevar a sus últimas consecuencias la investigación del erotismo que rezuman las páginas de Donoso, la constante presencia en ellas del «complejo de Acteón»— y un análisis marxista basado en su visión de la sociedad chilena; pero ambos enfoques no llegarían a revelarnos todo lo que el libro es. Como auténtica obra de arte, la novela de Donoso tiene el suficiente peso específico como para que esas dos ópticas le resulten estrechas ante la abrumadora presencia de su propia entidad —en esto no hago más que confesar mi adhesión al concepto de teoría literaria presentado por Northrop Frye (2), y últimamente impugnado por Frederick Crews (3)—. Sería erróneo llamar pornografía al erotismo de Donoso y acto seguido colocarle el consiguiente rótulo de progresismo político, olvidando que en un verdadero escritor las ideas políticas, cuan-

(1) De *Esferaimagen*. Tusquets Editor, 1970.
(2) *Anatomy of Criticism*. Atheneum, 1967.
(3) *Psychoanalysis and the literary process*. Winthrop, 1970.

do se dan, se dan por añadidura, porque son una dimensión posible de una obra que ha sido planteada con el propósito de dar testimonio a nivel individual; porque para el escritor auténticamente politizado las cuestiones colectivas tienen una expresión individual, incluso si no hay, por su parte, conciencia alguna de ello.

La novela tradicional está sustentada en el respeto. Respeto: 1.º, a la jerarquía de los acontecimientos (los «significativos», cuya ordenación forma el «argumento» y que el escritor debe seleccionar de entre todos los posibles —y de paso quiero hacer notar que por ese procedimiento la llamada novela «realista» del XIX está completamente alejada de una representación documental de la realidad, que parece sinónimo de realismo—); 2.º, respeto a la estructuración lineal de los acontecimientos; 3.º, respeto al personaje, cuya entidad queda aislada de la de sus semejantes, delimitada de tal manera que no pueda ser equívoca; 4.º, creencia en la función vicaria del lenguaje, que sería un instrumento para la puesta en práctica de ese triple respeto. Entonces la experimentación resulta de la negación de una o varias de esas sumisiones, y/o su corolario en lo referente al lenguaje. Por poner ejemplos, la quiebra del respeto a la jerarquía de los acontecimientos se daría en Joyce, por influencia de Mallarmé; a la estructuración lineal, en Faulkner; al personaje, en Donoso, y al papel vicario del lenguaje, en Lezama. La cuestión de los precedentes que puedan disminuir la originalidad de estos irrespetuosos no interesa ahora.

El primer capítulo de *El obsceno pájaro de la noche* contiene, en sus 21 páginas, todas las modalidades de la falta de respeto al personaje. En la página 11 aparece una narración que no sabemos si considerar como la del tradicional «yo» del novelista, su voz en *off,* o de uno de los personajes aún no nombrados; en la página 12 parece confundirse el narrador con la madre Benita; en la página 14 la narración parece ser una reconstrucción o anticipación de un posible parlamento de *misiá* Raquel, pensado por la madre Benita; sólo en la página 16 resulta que ese narrador, esa conciencia que da cuerpo a la novela, es *el Mudito* (Humberto Peñaloza): los parlamentos del Mudito son un complejo monólogo interior que gusta de exteriorizarse de manera imprevisible, por contener en potencia la representación de múltiples parlamentos de todos y cada uno de los personajes. Estos parlamentos en que se quiebra el monólogo del Mudito pueden ser tanto «documentales» (reproducir un diálogo de personajes que en el cuerpo de la novela se da como real) como «hipotéticos» (vienen a ser lo que el personaje X hubiera dicho o pensado en la situación Z, imaginado por un personaje no-X). De este modo el Mudito es un metapersonaje que los resume y engloba a todos, y la distinción interper-

sonal no es, en *El obsceno pájaro de la noche,* un hecho anterior a la escritura; los personajes son un subproducto de la escritura, su única razón de ser y su modo de existir resulta de la erupción del lenguaje. A su vez, el diálogo se convierte en monólogo interior, porque no hay distinción alguna entre lo dicho y lo pensado por un personaje determinado, como no la hay entre un personaje en sí y la idea de éste en la mente del Mudito. Así el Mudito es un espíritu absoluto que crea a los personajes por emanación de sí y los aniquila por reducción a sí. Del mismo modo las seis criadas —a su lado el Mudito es «la séptima bruja»— se amalgaman en una entelequia, un personaje arquetípico que es al mismo tiempo todas y cada una de las seis —de las siete—, y cuyo parlamento puede aplicarse a cualquiera de ellas; una entelequia que se expresa en primera persona del plural (p. 73) para desengañarnos, por si fuera preciso, de su realidad. Y por si todo esto fuera poco, en la página 224 el Mudito declara que quizá todo, los personajes, diálogos y hechos, haya sido un delirio, un sueño.

3. *La construcción de la monstruosidad.*

En el mundo de José Donoso, La Casa (con mayúsculas) podrá ser un elemento biográfico, pero al nivel de la misma obra literaria —que tiene su vida independiente de la de su autor— funciona como un símbolo, y precisamente de esa dualidad o, mejor dicho, del equilibrio de sus componentes (elemento vivencial del autor susceptible de ser integrado, sin violentarlo, en su significación, en un esquema explicativo de su entorno social) tanto como del existente entre lenguaje y contenido, depende la posición cenital que *El obsceno pájaro de la noche,* obra de auténtica madurez en términos de técnica y estilo, ocupa dentro de la producción de José Donoso. La Casa es la cornucopia grotesca en cuyo marco los personajes trazados por Donoso encuentran su fatal encuadre, porque entre aquélla y éstos hay comunidad de naturaleza (4), una especie de causalidad recíproca establecida de modo que en ningún momento es posible detener el ciclo y fijar en uno de los términos el principio del continuo trasvase de caracteres, historia y material mítico: es un *Hortus Conclusus,* similar por antítesis al Vergel Encantado del *Roman de la Rose.* Las criadas sienten terror hacia La Casa y concretan en ella, tanto o más que en la persona de sus amos, su sumisión y su resentimiento. Y no es ca-

---

(4) *El obsceno pájaro de la noche* me ha hecho pensar en la *Physica Sacra,* de Scheuchzer. Augsburgo, 1723.

sualidad que la novela se cierre con su demolición y el traslado de las viejas.

Por otra parte, los pobres (cuya naturaleza es comunicante con la de los ricos por obra de La Casa) desempeñan en la novela un papel de primera magnitud: si en algún momento ésta parece ser la historia de las frustraciones de los Azcoitia (la beatificación nunca conseguida y la descendencia imposible, es decir la incapacidad de sustentar tanto el pasado como el futuro), a cuya sombra un coro de viejas presididas por Humberto Peñaloza encarna en tono menor una tragedia paralela a la de sus amos, este coro va invadiendo progresivamente la escena hasta hacer patente que el argumento de la obra no es el destino de los Azcoitia, sino la venganza, indirecta e insistente, del Corifeo. Porque la subordinación social y económica de las viejas y Humberto está contrarrestada por otra dependencia, subterránea y mágica, de los amos hacia quienes les sirven: los paquetitos de restos orgánicos (uñas, pelos, sangre) que las viejas atesoran para fines mágicos, o el embrujamiento de «la hija del cacique», una ascendiente de don Jerónimo, por obra de una de sus sirvientas. Esta inversión del signo de la relación amos-criados alcanza su máxima significación en la historia del embarazo de doña Inés y la Iris Mateluna: se plasma en la realidad —en aquel compartimento de la realidad novelesca en que con mayor crudeza se plantea el conflicto, el de la potencia sexual— uno de los mecanismos compensadores de la injusticia social que concibió, reduciéndolo a la dimensión lúdica de las fiestas de los mendigos y de los locos, la cultura medieval: el del *mundo al reves* (5). Porque la impotencia de don Jerónimo se debe al mal de ojo del Mudito, y esta impotencia no es total, puesto que el hijo de la Iris podría serlo también de don Jerónimo; primer estadio de la venganza: el amo podrá fertilizar a una prostituta, pero no a su legítima esposa *(... tú eres dueño de mi potencia, Humberto, te quedaste con ella como yo me quedé con tu herida en el brazo, no puedes abandonarme jamás, necesito tu mirada envidiosa a mi lado para seguir siendo hombre...)*. A la vez, el Mudito es padre del monstruo que da a luz doña Inés; segundo estadio de la venganza: sólo el criado logrará hacer fecunda al ama, y ella sólo podrá engendrar un monstruo. Digno colofón de la venganza de Humberto es la reacción de don Jerónimo ante la monstruosidad de «su hijo»: convertirse en un nuevo Barnum, rodearlo, aislado del mundo, de toda clase de seres deformes para que el niño no tenga conciencia de su propia deformidad (ver el cap. 14). Doña Inés, vuelta de Roma y definitivamente

(5) Una demostración más del genio de Donoso: no mediante el esquematismo por antítesis de los *Carmina Burana*.

perdida la esperanza de lograr la beatificación, se encierra en una celda para consumir el resto de su vida entre penitencia y oraciones; todos han sido comparsas en la escenificación de la revancha de un despreciado, que no tuvo otra razón de vivir desde el día en que la desigualdad entre los hombres se le hizo manifiesta: *Entonces, al mirarlo a usted, don Jerónimo, un boquete de hambre se abrió en mí y quise huir de mi propio cuerpo enclenque para incorporarme al cuerpo de ese hombre que iba pasando, ser parte suya, aunque no fuera más que su sombra, incorporarme a él, o desgarrarlo entero, descuartizarlo para apropiarme de todo lo suyo...* (pp. 104 y 105).—*GUILLERMO CARNERO (Alvaro de Bazán, 20. VALENCIA).*

II. «El obsceno pájaro de la noche» y su técnica narrativa

a) *«El obsceno pájaro de la noche»: novela experimentalista* *

Si por novela experimentalista entendemos aquella en la que de un modo u otro—bien por el uso lingüístico, la técnica empleada o el tema en cuestión—se da un intento de creación de algo nuevo en su género, revitalizándolo o abriendo otras posibilidades hasta entonces desconocidas, *El obsceno pájaro de la noche* es una novela experimentalista. Y, por lo tanto, el género literario que la novela es se verá aquí modificado o innovado, es decir, evolucionado; lo que, lejos de ser una destrucción del género, es (si tenemos en cuenta las palabras de Jan Mukarovsky: «la categoría que evoluciona, permanece ella misma») una amplitud para su usual concepción.

Por otra parte, esta evolución dentro del género implica, a su vez, la utilización de un método que al lector acostumbrado a la novela tradicional podría chocarle, ya que los acontecimientos no siguen el orden normalmente considerado «lógico», ni los personajes responden a la noción que de ellos nos ha hecho adquirir la lectura de esa novela tradicional antes mencionada. Y, sin embargo, es ese método de estructuras aparentemente inconexas el que, por decirlo con palabras de Milan Jankovic, «destruye la tendencia hacia la estabilización de la relación entre el vehículo del significado y el significado, entre el "significante" y el "significado", y suprime la tendencia que es típica del modo de comunicación corriente». Con todo, esta opinión nuestra

* J. Donoso: *El obsceno pájaro de la noche.* Seix-Barral, Barcelona, 1970.

es muy relativa, ya que, como muy bien señala Wellek, el significado de un texto cambia según «lo que pasa por la mente de los lectores, de la crítica, etc...».

b) *Estructura y análisis*

En el punto anterior hemos hablado de estructuras aparentemente inconexas, aunque sólo citándolas. Pues bien, estas estructuras existentes a lo largo de los 30 capítulos del libro no son sino muestras de la tensión «entre la unidad semántica y la pluralidad del texto». Sin embargo, se presenta el problema de la unidad o no de la obra. Personalmente creo con Mukarovsky en la «unidad dinámica del sentido, la cual determina la función y el significado de cada uno de los individuales elementos y de cada mínima partícula de la obra». Por otra parte, este juicio se vería apoyado por el hecho de que «la concepción estructural del "significado"», según Julie Stepankova, «ha marcado el cambio para superar la lógica causal de la determinabilidad de un significado, y ha indicado cómo se le puede comprender por medio de una lógica pluridimensional». Lógica pluridimensional que estudiaremos al hablar del lenguaje.

Mukarovsky hablaba de la doble relación de la obra de arte con la realidad, y de que «todas las transformaciones de la literatura se realizan por medio de la personalidad». Mukarovsky se refiere aquí a la personalidad de los autores, pero si aplicamos esto a la personalidad de los personajes, obtenemos lo siguiente: de un lado, que lo insólito de estos seres ya implica una transformación; de otro, la existencia de una ρηϛις subjetiva que narra un personaje u otro con su conciencia, y que va añadiéndonos datos interesantes (monólogos del Mudito, de Inés). Puede decirse que el monólogo interno ha sustituido a lo que en el teatro trágico griego fue la ρηϛις del mensajero; al menos así ocurre en la novela moderna.

Si los personajes ya no se desdoblan en cuanto a su personalidad, sino que se intercambian (caso de Inés y la Peta Ponce, o de Jerónimo de Azcoitia y Humberto Peñaloza, o del Mudito); si el tema, en un principio contado por la Brígida, va a repetirse más tarde, e incluso a encarnarse en Iris o en Boy, esto se debe a la utilización literaria del recuerdo en cuanto categoría temporal, y que aquí viene empleado en el sentido de «agente de integración en la representación de la realidad», como Gyorgy Lukacs lo llamara en su época premarxista.

Además, el clima en que se desenvuelve el relato es un tiempo impreciso, en una sociedad a punto de caer, y en el que también

existe una realidad espeluznante, fantasmagórica de engendros monstruosos (el doctor Azula, Emperatriz, miss Dolly...). De otro lado, esos personajes misteriosos, casi brujas —las viejas—, que contribuyen a darle aún mayor sensación de mítico, de exotérico e ilimitado. ¿Cómo situar contornos en un cosmos en que nada ni nadie parece circunscrito a carácter alguno que no sea el insólito? Si el significado es este mundo de formas imprecisas, fantásticas, tan sólo atribuible a la imaginación creadora, ¿qué puede darle corporeidad real sino el lenguaje?

Por otra parte, estos personajes han sido buscados por Donoso con una intención y un sentido, sentido que acaso «se nos escape», como dice Roland Barthes. Es evidente cierta ironía con respecto a la clase social de Jerónimo, o al padre Azócar (su caricatura burlesca), o al proceso de beatificación en Roma. Son como pequeñas anécdotas que el autor utiliza tal vez para satirizar a una sociedad o quizá porque lo absurdo de esa sociedad hace más verosímil la realidad de esos monstruos que viven en *La Rinconada.*

c) *Lenguaje*

El lenguaje, como dice Umberto Eco, no puede ser inexistente, porque en tal caso resultaría incomprensible; pero sí es distinto del literal, por cuanto que es susceptible de crear esa «lógica pluridimensional», que en ocasiones es confundible con la noción de «sentido vacío», señalada también por Julie Stepankova. Pero, dada la relación puesta en juego por Donoso entre el lenguaje literario y el simbólico, origina una multiplicidad de sentidos a partir de lo que Roland Barthes denomina «la pluralidad del lenguaje».

Asimismo, conviene hacer hincapié en la combinación de técnicas y mezcla de géneros literarios, como elemento estilístico-estructural. Así, en el lenguaje se da la superposición de proposiciones, la amalgama de frases, descomponiendo hasta lo más hondo cualquier sensación. Y esto parece un préstamo poético, muy similar a lo que Leo Spitzer denomina «enumeración caótica». Véase (p. 28): «una jaula de alambres; adentro se agazapan animales, gordos, chatos, largos, blandos, cuadrados, sin forma; docenas, cientos de paquetes, cajas de cartón amarradas con tiras, ovillos de cordel o de lana, jabonera rota, zapato impar, botella, pantalla abollada, gorra de bañista color frambuesa, todo aterciopelado, homogéneo, quietísimo bajo el polvo blanduzco...» Otro tanto puede decirse del valor sugeridor de la palabra en el contexto, donde su significado no depende tanto de su contenido semántico cuanto de su «valor referencial» (Jakobson).

En cuanto a la técnica de la narración, hay una clara influencia de los planos y del «nubladillo» en el cine. Así (p. 427): «He notado que se van desvaneciendo esas finísimas líneas coloradas como cicatrices que dibujan los contornos de tus ojos y tu frente, de tus orejas y tus párpados y tu boca y hasta las que veía en tus manos, rodeando tus uñas como restos de incisiones y tus muñecas como recuerdo de suicidios...» Es como si la cámara se fuese posando en cada objeto y nos lo mostrase. Constituiría un primer plano, si no fuese por la expresión de algo pura y únicamente literario: «y tus muñecas, como recuerdos de suicidios...» Esto no lo puede dar el cine, sino el lenguaje. Y éste hemos visto que venía condicionado por la intencionalidad de expresar un mundo, producto de la imaginación, aunque no necesariamente irreal.

*

En definitiva, *El obsceno pájaro de la noche* es una novela experimentalista, con un lenguaje rico en préstamos poéticos, una técnica cinematográfica en la descripción, una superposición de planos en el relato, unos personajes más o menos reales, que sirven de sustento a otros de creación imaginativa y de sujeto paciente a una suprarrealidad envolvente.

Es interesante la utilización de un castellano bastante puro y la ausencia de «refitolerías» y «ringorrangos» a que el excesivo barroquismo de la última novelística sudamericana nos tiene acostumbrados. La novela presente ha sido concebida de modo inteligente, con toda clase de recursos, con oficio y maestría. Y si, en apariencia, la acción discurre rota, dispersa, inconclusa o atemporal, el autor es consciente de ello cuando escribe: «y en la oscuridad lo revolvió todo y confundió el tiempo y los reflejos y los planos, que otra vez me confunden». Y esta confusión no merma en absoluto el valor de la obra, por cuanto que ésta, pese a las siluetas y difuminados que en ella aparecen, presenta, como diría Znedek Pesat, «una estructura articulada de forma compleja, en la que cada uno de los factores se encuentra en relación interfuncional con los otros, formando así una unidad superior».—*JAIME SILES (Colegio Mayor Fray Luis de León. SALAMANCA).*

DOS CLASICOS DEL PENSAMIENTO POLITICO

SUÁREZ, FRANCISCO: *De legibus. I. De natura legis.* Edición crítica bilingüe por Luciano Pereña y la colaboración de E. Elordúy, V. Abril, C. Villanueva y P. Suñer. «Corpus Hispanorum de Pace», vol. XI. Realizado con la colaboración económica de la Asociación Francisco de Vitoria. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Francisco de Vitoria. Madrid, 1971. LIX + 158 pp. dobles + pp. 159-359.

Existían hasta el momento dos ediciones en lengua castellana del *Tratado de las leyes,* de Suárez, la de Torrubiano Ripoll, de 1918, y la de Eguillor Muniozguren, de 1967, además de una selección de textos preparada y anotada por Luciano Pereña para la colección «Pensamiento político hispanoamericano», publicada en Buenos Aires en 1968. Del texto latino existen 15 ediciones, de la primera de Coimbra, en 1612, hasta la de Nápoles de 1872, y la traducción de Eguillor incluye la reproducción anastática de la edición príncipe. Selecciones en latín y otros idiomas de textos de la obra se incluyen en la colección «The Classics of International Law» (1941, con reimpresión en 1964) y en la colección «Die Klassiker des Völkerrechts» (1965). La publicación del tratado que ahora se inicia en el «Corpus Hispanorum de Pace» no habría de responder, por tanto, a preocupaciones de divulgación, sino que se intenta conseguir la fijación definitiva del texto de Suárez sobre la base de máxima fidelidad al pensamiento de su autor, así como una traducción castellana que, sin ser literal, recoja en la forma más exacta posible el sentido del texto latino. Lo ambicioso de este intento explica cómo el equipo del «Corpus» se ha fijado un largo plazo para su realización. En la actualidad sólo se prepara la edición de los tres primeros libros del tratado. Este primer volumen, concretamente, sólo incluye los nueve primeros capítulos del libro I, que se unifican bajo el enunciado «De natura legis» o «Sobre la naturaleza de la ley». El volumen XII del «Corpus» completará el libro I, con el título «De legis obligatione». Los libros II y III se descompondrán igualmente en dos volúmenes cada uno.

La primera parte del volumen recoge un estudio preliminar sobre la «Génesis del Tratado de las Leyes», por Luciano Pereña (pp. XVII-LIX). Además de referirse a las sucesivas ediciones del *De legibus,* señala Pereña la existencia de varios manuscritos de cursos suarecianos (de Roma, Coimbra y Lisboa) que recogen el pensamiento del autor en sucesivos momentos de elaboración. Otro elemento impor-

tante en la comprensión del desarrollo de la doctrina jurídica de Suárez es la recogida de datos sobre la biblioteca del jesuita español, incluyendo las fechas de adquisición y la influencia de estas adquisiciones sobre su construcción doctrinal. Finalmente, se coloca a Suárez en la perspectiva de la evolución de la doctrina jurídica peninsular, señalando la importancia de los manuscritos de cursos de otros profesores portugueses (Coimbra y Evora) y españoles (Salamanca y Alcalá) para la comprensión del significado de la aportación suareciana.

El cuerpo central del libro recoge a doble página el texto latino y su traducción castellana (pp. 1-158). Parten los editores del «Corpus» de la edición príncipe de Coimbra de 1612, pero se ha contrastado ésta con las ediciones de Amberes (1613) y Lyon (1613), así como con los manuscritos de Coimbra y Lisboa a que antes hemos hecho referencia, descifrando siglas, completando abreviaturas y rectificando errores de transcripción del editor portugués. Se mantiene la numeración marginal de Coimbra, aunque, para facilitar la lectura, se subdividen los apartados en párrafos de tamaño más reducido. A pie de página se recogen las variantes de las primeras ediciones y de los manuscritos, y en nota se completan las citas que en la edición original venían sólo como simple referencia. En cuanto al texto castellano, poco cabe decir, aparte de la meticulosidad de la traducción, que intenta escapar de la literalidad que acusa, por ejemplo, la versión de Eguillor, sin caer en la excesiva libertad de traducción de Torrubiano. El texto español es, así, claro y moderno, sin apartarse del pensamiento de su autor.

La última parte del volumen recoge una serie de apéndices útiles para la comprensión de la gestación del *De legibus* (pp. 160-335). Los apéndices IV y V contienen la lista de libros de Suárez depositados en la biblioteca de la Universidad de Coimbra. El apéndice VI reproduce el manuscrito de Roma, ahora en la Biblioteca Nacional de Lisboa, y los apéndices VII a X recogen manuscritos de cursos sobre las leyes profesados por Luis de Molina, Gabriel Vázquez, Francisco Rodríguez y Francisco Díaz. Por último, concluye el libro con índices de fuentes, bibliográfico y de conceptos.

Se trata, en suma, de una edición esmerada, de gran utilidad para los estudiosos del pensamiento clásico español, pero accesible igualmente para el lector no especializado. El «Corpus» nos ofrece así el comienzo de una obra que esperamos sea definitiva. Aunque no es posible pedir celeridad en este tipo de trabajos, confiamos en una pronta terminación de los volúmenes dedicados a los tres primeros libros y, eventualmente, la publicación de los siete libros restantes, de modo

que el tratado *De legibus* resulte accesible al gran público en las ediciones manejables y atractivas de esta colección del Instituto Francisco de Vitoria.

ROA DÁVILA, JUAN: *De regnorum iustitia o El control democrático.* Edición crítica bilingüe por Luciano Pereña, y la colaboración de J. M. Pérez Prendes y Vidal Abril. «Corpus Hispanorum de Pace», volumen VII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Francisco de Vitoria. Madrid, 1970. LIV + 106 pp. dobles (textos latino y español) + pp. 107-215 (apéndices e índices).

El volumen séptimo del «Corpus Hispanorum de Pace» (*) recoge las partes más importantes y actuales de una obra publicada en Madrid en 1591, pero luego condenada y quemada por la Inquisición. La obra original se titulaba «Apologia de iuribus principalibus» y constituía una colección de siete pequeños tratadillos sobre diversas cuestiones jurídicas, uno de ellos dedicado, por cierto, a la defensa de la tauromaquia («De usu spectaculorum, ludorum et taurorum»). Los editores del «Corpus», con buen criterio, han decidido recoger tan sólo las partes de mayor relevancia actual. En primer lugar, se incluye el tratado VII, dedicado a la adquisición de territorios en Derecho internacional y al Derecho de la guerra («De theologicis regulis iuste debellandi et obtinendi regna», en pp. 1-41), con la nueva denominación «De regnorum iustitia». La segunda parte, bajo el título «De exactionibus principum» contiene una selección del tercer tratado, dedicado a las exacciones fiscales («De commodis principum, scilicet eo quod habere licet a Republica», en pp. 42-87). La tercera parte, «De stipendiis publicis» recoge el texto fundamental del sexto tratado, sobre gastos públicos («De stipendis, iuribus et donis ministrorum et defensorum Reipublicae», en pp. 88-106). Este es el contenido principal de la obra, que cubre las 106 páginas centrales a texto doble, latino y español. Pero el libro se completa con un extenso «Estudio preliminar» sobre la vida y la obra de Roa, y con unas cien páginas de apéndices documentales relacionadas con la obra en sí y los procesos contra su libro y su persona. En las páginas 109 a 162 se recogen documentos de las Cortes de Castilla, correspondencia de la Nunciatura y del Rey de España sobre el proceso de Roa. Las páginas 163 a 200 contienen textos breves del autor en defensa de su obra o destinados a aclarar algunos puntos de la misma. Estos textos y documentos

(*) Cfr. nuestra recensión de los volúmenes anteriores de esta colección en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS núm. 228 (diciembre 1968), pp. 824-32.

aparecen en su idioma original (latino o castellano), sin traducción, a diferencia de lo que se hace con el texto principal de Roa. Finalmente, se completa el libro con tres índices analíticos, de fuentes, bibliográfico y de conceptos (pp. 203-15).

Al tratarse de una obra publicada, los editores no han tenido que enfrentarse con los problemas de cotejo de textos que caracterizan las ediciones críticas. El esfuerzo se ha centrado en dos aspectos. En primer lugar, la traducción castellana, muy cuidada y exacta; en segundo lugar, el cotejo de referencias, enriqueciendo el texto original con notas tomadas directamente de las obras citadas por el autor. Estas notas, por cierto, aparecen redactadas exclusivamente en latín. Además, el equipo del «Corpus» ha estudiado detenidamente las circunstancias que llevaron a la prohibición del libro original y al proceso (por sodomía) que emprendieron los tribunales eclesiásticos posteriormente contra el autor. El resultado de esta labor investigadora aparece en el «Estudio preliminar» y en los apéndices, que adquieren así casi tanta importancia como el texto principal. De este trabajo de investigación sale rehabilitado Roa, quien —al parecer— resultó víctima de un enfrentamiento entre los poderes civil y eclesiástico. Fundamentalmente, la obra de Roa constituye un intento de poner límite a la tendencia expansiva de restringir el poder de la monarquía en cuestiones fiscales y políticas. A pesar de sus tesis democráticas, contó Roa con el apoyo de la monarquía española, pero la Nunciatura no perdonó el ataque contra la jurisdicción eclesiástica, y a esto atribuyen los editores el proceso posterior contra Roa.

Dejando de lado el interés coyuntural de la obra, los textos que ahora se recogen ofrecen un valor más permanente que el de las circunstancias históricas en que se publicaron por primera vez. Como hemos dicho antes, el libro está dividido en tres partes, que se dedican, respectivamente, al Derecho de gentes, a las exacciones fiscales y a los gastos públicos. La idea central que une a estos tres pequeños tratados es la fundamentación iusnaturalista del poder político, asentado en el consentimiento de los gobernados. El punto de partida de esta concepción está constituido por la idea de igualdad entre todos los hombres. La sumisión jerárquica, por consiguiente, sólo se puede establecer por el consentimiento de los gobernados: «omnes natura pares sunt, et sola subiectio spontanea facit superiores quosdam aliis» («De regnorum iustitia», II-2, en p. 11); «consensus reipublicae est praecipuum fundamentum et omnino validum possessionis iustae regnorum et terrarum» *(ibíd.,* V-1, p. 19). También se ajusta a la concepción iusnaturalista tradicional al reconocer el derecho de rebelión contra el tirano; pero, aunque mantiene igualmente la licitud del ti-

ranicidio, establece ciertas restricciones en cuanto a la ejecución del mismo por simples particulares *(ibíd.,* VI-5, pp. 34 ss.).

Las consecuencias más importantes de esta concepción democrática del iusnaturalismo las sacará Roa en materia fiscal. Afirma a este respecto que la adopción de los impuestos depende del consentimiento del pueblo, pero admite diferencias de modalidades según las costumbres de cada reino:

> Yo personalmente he observado en nuestra España que, por ejemplo en el reino de Castilla, no siempre se tiene en cuenta este consentimiento del pueblo, mientras que en Aragón y otras provincias ocurre que para establecer impuestos desde siempre se consulta a las Cortes y Consejos del reino. Lo cierto es que en materia de impuestos hay que cumplir siempre las costumbres y prácticas de cada país. Porque, como dije, los impuestos dependen del consentimiento del pueblo, pues, de lo contrario, se cae en tiranía y se comete injusticia. *(De exactionibus principum,* II-2, p. 58.)

Del anterior texto resulta una cierta ambigüedad en la fórmula del «consentimiento popular»: «ex consensione reipublicae ut illius necessitatibus prospiciant» *(ibíd.,* II-8, p. 63). Se está muy lejos de la fórmula de la Revolución americana «no taxation without representation», ya que el «consentimiento tácito» de la República puede acabar justificando la imposición real sin representación. En este sentido, el subtítulo del libro («El control democrático») puede llamar a engaño, pues a la teoría democrática de la Escolástica española le falta, precisamente, el último eslabón del sistema democrático moderno, consistente en el control del gobierno mediante órganos representativos libremente elegidos. La teoría de la representación democrática y el control popular del ejecutivo sólo se configuran definitivamente con Rousseau y las revoluciones francesa y americana del siglo XVIII. En las democracias constitucionales modernas, el «control democrático» se ejercita a través del proceso representativo, y, en vez de «consentimiento tácito», el ejecutivo tiene que obtener una autorización expresa del parlamento en todo lo relativo al sistema fiscal.

Pasando de la esfera interna a la internacional, Roa Dávila expone los títulos legítimos de adquisición territorial según el Derecho de gentes, y se ocupa también con algún detalle de la doctrina de la guerra justa. No nos encontramos con una doctrina realmente original en la materia, ya que sigue las grandes líneas de la Escuela española de Derecho natural y de gentes, representada, ante todo, por Vitoria. Pero hay diferencias importantes entre Roa y el Maestro de Salamanca. Roa amplía considerablemente los títulos de adquisición

de reinos no cristianos por motivos religiosos. Insiste en la legitimidad de adquisiciones territoriales por concesión de Dios o su Vicario, frente a herejes, cismáticos o infieles que impiden el culto de los fieles u ocupan sus tierras («De regnorum iustitia», III-1, pp. 12-13). Además, Roa altera en alguna medida el orden de los justos títulos de conquista, prefiriendo el motivo de lucha contra la opresión por parte de los infieles al más sutil principio vitoriano del «ius communicationis»:

> Pero mejor haría si defendiese la conducta de los españoles en la conquista de las Indias a base de este título que acabo de exponer, juntamente con el consentimiento general de aquellos pueblos, que ya obedecen espontáneamente a los españoles. Nuestros conquistadores están bien seguros [jurídicamente hablando] en razón de la doctrina que se contiene en las reglas antedichas, más bien que por el argumento de impedir el comercio, que es el que Francisco de Vitoria invoca en su relección sobre los indios. *(Ibíd.,* IV-1, p. 17.)

Como vemos, insiste aquí Roa una vez más en el «consentimiento tácito» («simul cum communi consensione illarum gentium»), que envuelve en la esfera internacional los mismos peligros que en la esfera interna: un régimen colonial represivo puede conseguir el «consenso» tácito impidiendo todo conato de rebelión. Desde este punto de vista, la concepción jurídica de Vitoria es más fina y —si se nos permite esta inserción de valores actuales en un texto histórico— más progresiva que la de Roa.

En conclusión, la «resurrección» de la obra de Roa después de casi cuatro siglos de entredicho, constituye una valiosa aportación al conocimiento de nuestra filosofía política y jurídica. No nos hemos detenido lo suficiente en su valor desde el punto de vista de la historia de las doctrinas económicas, pero en su tratamiento de las exacciones y de los gastos públicos se advierten ya los comienzos del arbitrismo. Hemos criticado su concepción jurídico-internacional y advertido las limitaciones de su teoría democrática del poder, pero hemos de hacer justicia al autor, en un marco muy distinto al actual. Con perspectiva histórica, la reiteración de la «doctrina» del control democrático tiene un valor evidente. Finalmente, no es necesario que insistamos en el esmero y cuidado con que el «Corpus» ha preparado la edición, y en la labor investigadora subyacente a este resultado final. El «Corpus» parece destinado a convertirse en una colección definitiva de la teoría española del Derecho natural y de gentes.—*MANUEL MEDINA ORTEGA (Instituto de Estudios Europeos. Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

TRES NOTAS BIBLIOGRAFICAS

GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA: *Goya y su España.* Alianza Editorial. Madrid, 1969, 292 pp.

Una biografía de Francisco de Goya (1746-1828) no puede consistir exclusivamente en el relato pormenorizado de su existencia privada y en la clasificación y comentario de sus cuadros, grabados y dibujos; y ello porque el genio de Fuendetodos fue asimismo testigo de excepción y primer actor del drama histórico de su tiempo. *Goya y su España* es, por consiguiente, no sólo una inteligente introducción a la creación goyesca y una documentada reconstrucción de su vida amorosa y profesional, sino también un ensayo de interpretación del medio político y social que tan profundamente determinó su arte. Goya fue un hombre dramáticamente situado al filo de dos épocas: la etapa optimista e ilusionada de la Ilustración, que concluye con el reinado de Carlos IV, y el sangriento período de invasiones y luchas fratricidas que comienza con el siglo XIX. Gaspar Gómez de la Serna concluye que Goya es un ejemplo de artista comprometido con su tiempo: pintor primero —en los cartones para tapices y en los retratos de reyes, príncipes y aristócratas ilustrados— de la concordia española, del costumbrismo amable, de la razón y la esperanza, concluirá su vida plasmando —en *Los desastres de la guerra* y *Las pinturas negras*— el aquelarre siniestro de una época de traición, fracaso y miseria, los monstruos que el sueño de la razón libera, el mundo de horror y de misterio que indirectamente refleja la realidad de la España fernandina. Tales condicionamientos históricos no privan, sin embargo, a la obra de Goya de su dimensión universal como radical renovación de las artes pictóricas e iluminación universal de las zonas más oscuras del alma humana.

La obra se inicia con un análisis que va desde la descripción de la circunstancia familiar y el origen local de Goya hasta la disección de la España de 1746, en la que nace el pintor, época en la que, como ocurre desgraciadamente muchas veces en la historia de España, choca una vieja nación, que confunde la tradición con el inmovilismo, con un país nuevo, sólo vivo en el proyecto de unos cuantos que intentan buscar la colaboración y la concordia de todos. Este encuentro entre una vieja España feudal que se niega a morir y una nueva España ilustrada que no consigue nacer está primorosamente analizado por Gómez de la Serna tanto en sus vertientes económico-sociales como en sus expresiones culturales y artísticas.

El proyecto de concordia nacional con sus líneas maestras de conocimiento del país, revisión crítica y propósito educativo que mantenía la Ilustración consigue fácilmente la adhesión de Goya, que va progresivamente no sólo identificándose con el programa de la Ilustración, que intenta romper la oposición existente entre la España vital y la oficial, sino convirtiéndose en un pintor ilustrado que por una parte retrata y mantiene amistad con las figuras más destacadas del movimiento y que por otra va dando en su pintura una muestra de lo que la España de su época debe de ser en cuanto encuentro con el pueblo y replanteamiento de las relaciones sociales.

Después de analizar lo que Goya representa como testigo e intérprete del gran intento que es la concordia española, el autor analiza el optimismo goyesco como actitud vital ilustrada:

> En definitiva —escribe—, ese optimismo de donde le viene a Goya, como a los otros egregios miembros del equipo ilustrado, es de la confianza en sí mismos, en su voluntad histórica y su propio método educativo y reformador. Sus tapices son estampas de una vida histórica ascendente; por eso los tipos populares que reflejan son claros, no siniestros, no deformados todavía con la mueca esperpéntica de la desesperanza espectral, que les comunicará más tarde el pintor desde el fondo de su propia alma.

El proceso de la desesperanza goyesca, iniciado en 1792 con una enfermedad de enorme gravedad que causa una crisis profunda en la manera de vivir y pintar de Goya, es igualmente objeto de meditado estudio:

> Punto importante —dice Gómez de la Serna— para entender el sentido de la enfermedad, no como cambio radical, sino como apertura de un proceso espiritual complejo, largo y progresivo, que alcanzará su punto de crisis quince años después: en 1808. Y que le alcanzará entonces precisamente porque se trata de un proceso no propia y exclusivamente individual, patológico, relacionado únicamente con los avatares de su vida personal, sino que está directamente inmerso en una tragedia colectiva: la desgraciada historia española de esos años; la bancarrota del sistema de ilusiones, esperanzas, proyectos, modos de conducta que había montado la empresa española de la Ilustración, en la que Goya estaba alegremente, creadoramente implicado.

La relación entre la circunstancia histórico-social y la obra plástica de Goya está igualmente historiada en todos sus aspectos, poniendo en algunos casos un contrapunto entre la obra y su significado ideológico, como, por ejemplo, el sintetizado en este párrafo, que analiza el ensayo goyesco de una inédita pintura religiosa en la Florida:

> Y en este momento —escribe Gómez de la Serna— el drama de Goya es precisamente esa contienda entre la concordia española, que se acaba con el fin de una empresa comunitaria, y la discordia y la desesperanza, que se alzan en el horizonte de su tiempo de la mano de esos seres distorsionados por la violencia y la miseria, entre la hermosura de las majas y los niños y sobre la sonrisa celeste de los ángeles, demasiado humanos, de San Antonio de la Florida.

Otro aspecto importante de este libro, por muchas razones decisivo en el entendimiento goyesco, es el que pasa revista a la obra de Goya como pintor de masas:

> Es verdad —escribe el autor— que la masa adquiere su primera expresión plástica en Goya. No hay en la pintura universal nadie que la haya traído al lienzo como tema grande, ni siquiera como fondo o coro de otros temas, antes que este misterioso aragonés, que inventa la pintura moderna precisamente al mismo tiempo que la masa surge como fenómeno histórico y social, dispuesta a protagonizar un nuevo ciclo de la cultura universal. Lafuente Ferrari lo ha visto con perfecta claridad: «Creo —dice— que es Goya el pintor en cuyos lienzos las masas se presentan por primera vez en acción, actuando por iniciativa propia y, lo que es más, apareciendo como único personaje en el cuadro, como su agente colectivo.» Nadie, en efecto, las ve antes que él; nadie tampoco va a encontrar, como él, la fórmula, además de rigurosamente sincrónica, más exactamente adecuada a su tratamiento estético. Goya, repito, se inventa pictóricamente la masa al mismo tiempo que esa enorme cosa colectiva cobra forma y presencia en el escenario histórico; de hecho la adivina, mientras se precipita su alumbramiento en las oscuras entrañas del destino de su pueblo.

En síntesis, la obra de Gaspar Gómez de la Serna es una primorosa tarea de indagación histórica, descripción de una estructura social y semblanza biográfica de una de las figuras más rotundas y decisivas en la caracterización no sólo de nuestra pintura, sino también del difuminado, problemático y tenso panorama cultural español.

JOHN B. HUGHES: *Arte y sentido de Martín Fierro.* Princeton University, Department of Romance Languages and Literatures, Princeton, New Jersey (Estados Unidos). Editorial Catalia. Madrid, 1970, 192 pp.

Cuando una obra literaria ha desbordado su destino inicial de motivo de reflexión para un número reducido y limitado de lectores y ha pasado a convertirse en un símbolo sobre el que los artistas bus-

can motivo de inspiración y en el que los nacionales de un país creen encontrar las bases de sus características diferenciadoras, es muy difícil que el crítico y el estudioso de la literatura se acerque a la obra, que es ya y al mismo tiempo monumento y categoría, para tratar de encontrar en ella nuevas facetas y dimensiones o, al menos, para ensayar una interpretación personal provechosa y generalmente válida.

Todas estas dificultades se dan en el estudio de Martín Fierro, muchas más si se considera que la persona que ha emprendido la tarea de un nuevo análisis y estudio no es ni siquiera un latino; contra ellas ha luchado John B. Hughes con dedicación, modestia y con un irreprochable tratamiento del valor y la importancia de todas aquellas interpretaciones de la obra anteriores a su estudio y que han sido analizadas por él con cuidado y potenciadas con irreprochable y riguroso espíritu científico.

El autor comienza analizando su obra elegida como un gesto, afirmando que: «Antes de ser literatura, historia, folklore, sociología, profecía, base de futuro, mito y culto, la obra era ya y es un gesto personal y único.» En la segunda parte de su análisis pone en función el despliegue poético de este gesto, examinando con detenimiento las relaciones entre gesto y poema. En el tercer capítulo analiza la condición genérica de la obra, contestándose a las preguntas de a qué familia literaria pertenece y en qué consiste y cómo está elaborada su estructura estética. Un método de trabajo que articula y contrapone el estudio del género desde fuera y el estudio del género desde dentro sirve para dar mayor vigor a esta obra, terminando esta parte del estudio en un reconocimiento de la vigencia del Martín Fierro en las letras posteriores.

La cuarta parte de la obra analiza un aspecto que lógicamente no podía ignorarse en un estudio tan cuidadosamente dedicado a los aspectos estructurales como éste, examinando el canto y el cantor simbólicos: «Si, como mantiene Benedetto Croce —dice el autor—, la obra de arte se basa en una intuición —captación simultánea de contenido y forma de expresión—, la intuición básica y formadora del *Martín Fierro* se da en el primer verso del poema: «Aquí me pongo a cantar.» Las palabras del cantor, que aceptamos como Martín Fierro, parecen irrumpir de la nada. Nos evocan la presencia de una voz, de un «yo» y de la intención y acto que son su «cantar». No se nos ocurre interrogarle al cantor dónde o por qué se ha puesto ante nosotros. Su canto no nos parece nada artificioso o extraño en él. Desde el primer momento se nos imponen... persona y canto. Nos parecen reales y efectivos, consustanciales, indivisibles. Lo verbal y lo psíquico son uno. Martín Fierro es su canto.»

La quinta parte del estudio es un despliegue excelente de los personajes como intuiciones o adivinaciones que el lector va realizando a través del canto y que le permiten aproximarse a unos seres de carne y hueso y de los que el poema da la dimensión y la peripecia. Lo que estos personajes tienen como dimensiones de sentido y como evidencias de unas estructuras y de la existencia de los hombres dentro de ellas está espléndidamente desplegado por Hughes a lo largo de una serie de enfoques que demuestran la dedicación y la perspicacia llena de sensibilidad que el autor ha empleado en su estudio.

Por último, incluye la obra como un capítulo más el ensayo que sirvió a Hughes para interesarse e identificarse con la obra de José Hernández. Este ensayo, titulado «Martín Fierro y Moby Dick», pone en contacto los dos grandes símbolos literarios entre las que se les ofrece un breve pero profundo estudio de analogías y diferencias.

En síntesis, puede afirmarse que esta obra del profesor de la Universidad de Minnesota, que publica el Departamento de Lenguas y Literatura Románicas de la Universidad de Princeton, constituye un modelo de quehacer crítico y universitario, de análisis ajustado e irreprochable y de estudio lleno de sugerencias y posibilidades de continuación.

MARTÍN S. STABB: *América Latina, en busca de una identidad.* Monteávila Editores. Venezuela, 1969, 348 pp.

Martín S. Stabb, autor de este libro, es catedrático de Lengua española y director del Departamento de Lengua Romance en la Universidad de Missouri; colabora regularmente en diversas publicaciones y en 1962 inició el trabajo que en versión española ofrece este libro con la ayuda de la Sociedad norteamericana de Filosofía y del Consejo de Investigaciones de la Universidad de Missouri.

Se inicia el libro haciendo un análisis del movimiento positivista y cientificista y particularmente de los planteamientos formulados por aquellos ensayistas que se refieren a una presunta inferioridad racial de nuestros países. De allí pasa a considerar al descollante grupo de escritores que, al despuntar este siglo, emprendieron la refutación del mencionado movimiento, basándose en la propia naturaleza del hombre y ubicándose preferentemente en los dominios de lo estético, lo religioso y lo irracional; escritores que exaltaron la cultura criolla y concibieron un destino americano común; que contribuyeron a incrementar el radicalismo político y social entre 1920 y 1940 y que

encararon en forma aguerrida el drama de la autenticidad e identidad nacionales. Tomando como puntos de partida algunas obras recientes sobre particulares idiosincrasias locales, en las que los supuestos psicoanalíticos y existenciales sirven para demostrar, por ejemplo, la índole de la «argentinidad» o de la «mexicanidad», Stabb nos propone luego asuntos más vastos y complejos que se relacionan, de un lado, con la universalidad del hombre, y de otro, con la seductora idea de que los pueblos hispanoamericanos, debido al carácter inconfundible de la experiencia que viven, pueden enriquecer en gran manera el conocimiento de la condición humana en general.

En los últimos años hemos visto obras que buscaban en los ensayos iberoamericanos bases documentales para el establecimiento de una conciencia común y de una definición intelectual y vital del hombre americano a través de su pensamiento. En este sentido la aportación de Stabb es mucho más seria y profunda, en cuanto entra a buscar, entre los documentos testimonios y nacionalidades distintas, los rasgos de la común identidad que define y diferencia, que facilita un concepto y al misma tiempo un acercamiento. Por estas causas hay que recordar el nombre de este libro y su autor al hacer el resumen de los testimonios más importantes que se han producido sobre el pensamiento latinoamericano contemporáneo, y de una manera más destacada, acerca de su valor como testimonio de futuro.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

OTRA FORMA DE LA NOVELA AMERICANA: «BOMARZO», UNA PROEZA NARRATORIA

Actualmente la novela latinoamericana se encuentra en su instante más radioso, promisorio y desesperado. A la búsqueda de su comarca física y mental, el escritor nos entrega el espectro de una realidad donde confluyen lo mágico y lo verista. El resultado de esto es que el narrador ha terminado por embrujar la circunstancia que le sirve de tema. Lo que en generaciones anteriores fue un acorde costumbrista, evidente, riguroso o disimulado, según la habilidad del ejecutante, se ha transformado, por efecto mismo de los valores instrumentales que la novela ha conquistado como género, en un desvelamiento de las obsesiones particulares, en una persistente y conturbadora tensión autobiográfica.

Hasta aquí el proceso de nuestra novela es idéntico al de cualquier

otro sitio. Pero ocurre que en este hemisferio nos encontramos en el período mitográfico del relato. Todo entre nosotros es susceptible de alteración y de hipérbole. La imaginación dispone, sin las dificultades que impone una cultura tradicional, de la conseja esperpéntica, de la sólita pesadilla, de la inocencia inclasificada. Dentro del documentalismo, que no se resigna a perecer o que no puede perecer (barbarie intestina de estas naciones en combustión, pobreza agraria, transformación acelerada y heterogénea de los centros urbanos, por ejemplo) se infiltra lo fabuloso herencial como recurso, y como invaluable pretexto, para enriquecer la aventura subjetiva del escritor. El novelista latinoamericano trabaja, pues, con una conciencia más lúcida de su orfandad individual y con una astucia más compleja para manejar sus asombros. En esto, creo yo, puede radicar el interés mundial que empieza a evidenciarse por nuestra narrativa. Pero en todo caso, y más allá de las facetas obsesivas de cada escritor, lo que prevalece es el desvelamiento de lo inmediato, del aquí, de lo que se recibe y padece individual y socialmente. El novelista americano, a fin de cuentas, lo que quiere es narrar a América.

Desde este punto de vista, la novela *Bomarzo,* de Manuel Mujica Lainez, tiene todas las características de un desafío. De un elegante, aristocrático desafío, a quienes se empeñan en un autoctonismo subjetivo y en una básqueda, más o menos sutil, del sabor localista. *Bomarzo,* por el contrario y a pesar de su secreta desazón, encarna la sabiduría de la palabra, el goce de las formas, la libre elección temática, el deleite de ejercitar, con toda plenitud, la civilización de los sentidos.

¿Por qué motivo, se preguntarán muchos, un escritor de nacionalidad argentina escoge, desdeñando o superándolos, según el caso, todos los peligros inherentes a esa actitud, un tema lejano en la geografía y en el tiempo, más apto para la disección investigativa que para la complejidad (y aun la sinceridad) que se presume han de justificar, por lo menos en un área determinada, a la obra de ficción? La respuesta la encontramos en la eficacia con que Mujica Lainez ha culminado su experimento. Con él nos demuestra —como lo han demostrado Thomas Mann con su *José y sus hermanos,* y Alejo Carpentier con su *El Siglo de las Luces*— que la novela, como todas las determinaciones que comprometen electivamente el espíritu, es un misterio de afinidad. Tanto con los personajes y sus acciones como con el escenario en que discurren. Es claro, pero no sobra recordarlo, que esas afinidades nunca son arbitrarias. En el caso de Mujica Lainez, y ateniéndonos únicamente a nuestra experiencia como lectores de *Bomarzo,* existe un amor por determinados modelos de la pasión que, de hecho,

lo obligan a la búsqueda y el empleo de determinadas excitaciones estéticas. Mucho de lo que el Renacimiento tiene de claridad, de lirismo matemático, de beatitud por la perfección, de voluntad de poder, de ilustre patología, de hediondez, de humanismo retórico y de orgía sanguinaria, ha sido capturado en estas páginas ejemplares. La más alta lección histórica —aquella en que toda una época es revivida en un juego de relaciones entre el hombre y las cosas y entre éstas y el sino que las distribuye, con aparente azar pero con inescrutable legislación— nos la entrega Mujica Lainez con la prestancia y la generosidad de un mago. Que esto, además, sea una gran novela pasa a convertirse, por sus espléndidos efectos, en una proeza literaria.

En principio nos invade una forzosa prevención. No puede ser posible, en especial para quienes buscamos en este género de lectura determinados planteamientos o el amago de determinadas soluciones o siquiera, siquiera, determinados atisbos de nuestro propio drama, que una comparsa venida de otro tiempo pueda interesarnos, acompañarnos y convertirse, a la postre, en palpitante e inmediata necesidad. Y es esto exactamente lo que ocurre con *Bomarzo*. El arte de Mujica radica en anular el tiempo cronológico, en hacernos coetáneos de sus criaturas. E, inclusive, en obligarnos, en un rotundo compromiso, a la repulsa o el apoyo de sus acciones, en convertirnos en actores de aquella trama monumental. Todo ello sin que necesitemos hacer ninguna clase de concesiones o de reemplazos efectistas en nuestra calidad de lectores. Serviría esto para demostrar plenamente que el asunto, el lugar y el desarrollo en cualquier obra de ficción son potestativos del escritor. Y que la fidelidad a un paisaje o a un tema determinados son formas de la propia fidelidad. En todo caso, lo que se le exige al creador novelístico, como a todo buen artesano, es el triunfo de su oficio aplicado a una faena particular. Sería el mismo ejemplo en otro orden de la ficción, de la imaginería especial de Ray Bradbury, de su angustia profética ante las complicaciones, generadas por la inmensurable soledad, que esperan al hombre en sus migraciones planetarias.

El misterio literario radicaría, entonces, en el caso de *Bomarzo*, en ese enlace, en esa liturgia secreta entre escritor y lector, en un ambiente pretérito. Lo que nos impone la conclusión de que el personaje central de esta novela es el idioma mismo. La capacidad de la palabra para resistir grandes pesos en la distribución narratoria, la flexible acuidad de quien la maneja y su previsión para medir los choques metafóricos sin que aparezcan abolladuras en la superficie verbal. Pero nos inclinamos, asimismo, hacia otra conclusión: Mujica Lainez es, por sobre todo, un pintor, un gran pintor, para ser más exactos. Con esa pin-

celada —implacable por su honestidad iconográfica y, sin embargo, matizada por la oferencia y, en muchos casos, por la admisión y el amor— de los retratistas palatinos. Como ellos, un Tiziano o un Velázquez, por ejemplo, ha meditado con largueza en el encuadre propicio, en la elección del ademán, en el maridaje de los colores para producir el esmalte y en la secreta alianza de la alcurnia que modela las facciones con el vestuario y los elementos que estimulan su revelación.

De allí esos tonos admirables de una Venecia al atardecer, con sus góndolas de vidrio y terciopelo deslizándose al fondo de la testa, el ropaje y las manos, finamente dibujados, del dux Andrea Gitti. O esa coronación de Carlos V en una Bolonia huraña, concentrada en su rencor a los invasores, donde, sin embargo, el frenesí y el orden aletean, como pájaros gemelos, sobre el baldaquino del césar. O esos retablos donde los pontífices parecen sufrir un voluptuoso martirio entre la llama de sus cardenales. O ese retrato de Julia Farnese, coagulado en mieles romanas y cobre florentino, donde la duquesa de Bomarzo nos contempla con unos ojos violeta, en cuya linfa titilan, enlazados, el desdén de Penélope y la locura de Ofelia. O la escena del cortile de Hipólito de Médicis, que ostenta la justicia cromática, el equilibrio espacial y la felicidad arquitectónica de un fresco de Piero dellá Francesca. O la fuga de Pantasilea, puro fósforo boticeliano en la tétrica penumbra, encendido un instante ante el duque sexualmente vilipendiado. O esa descripción de la batalla de Lepanto, de una trágica serenidad al principio —cuando el ímpetu del choque es todavía premonición, suspenso del ánima bajo la seda de los estandartes, entre la espuma de Corintó— que se resuelve en opulento horror y en ensueño epopéyico. La prosa de Mujica Lainez rodea y somete, con impasible perfección, todo lo que atraviesa el perímetro de su intensidad. Se trata de plasmar, logrando la íntima traslación de forma y esencia, cada suceso. Mujica detesta el azar. Ama la línea tensa, segura, burilada. Pero sus retratos traspasan las facciones del modelo y penetran en sus oquedades, en sus hambres, en sus terrores, en sus servidumbres, en su grandeza.

Este suntuoso espectáculo expresivo nos obliga, muchas veces, a hacer un alto para observar detenidamente su engranaje estilístico. Estamos ante un hedonista de las palabras, ante un hombre que ha amado con obsesiva paciencia sus contornos, sus matices, sus ocultos significados, sus iridiscencias, sus posibilidades sagradas. Por eso se complace en incitarlas a que desplieguen su elegancia de animales de raza. Por ellas y para ellas, para mejor dominarlas y mejor dominarse frente a ellas, se ha doblado en erudito. Hasta el punto de que en

su novela seguimos, con igual expectativa, las peripecias de sus criaturas y las peripecias del idioma. Es ésta su magia. Pero esas palabras están entrenadas, asimismo, para una gimnasia sombría: para galopar entre valles oníricos, entre cárcavas dantescas, entre brumas que ocultan el fragor de lo desconocido. Mujica es implacable. No le bastan, pues, ni el destello conciso ni la perfección, en muchos casos bizantina, con que repuja su discurso. Tiene que llegar con las palabras, ahora mutadas en arcángeles temibles, a la última verdad, al enigma angustioso, al patético sedimento en que hunden sus raíces el mal y la inocencia. Tiene que explorar los grises légamos de la muerte; tiene que mirar de frente, reflejado en la pulida superficie de su estilo como en el escudo de un nuevo Perseo, el rostro del demonio, enlucido y casi purificado por la desdicha.

El retrato que nos ha dejado de Pier Francesco Orsini, por extensión ambiental, se convierte en la página más palpitante, de mayor y más venturosa frescura, de más azufrada interpretación, que hasta ahora se ha hecho del Renacimiento. Todo allí —la bárbara altivez de aquellos condotieros fundadores de dinastías, el manierismo cortesano, la pasión orgullosa y estrafalaria, los tintes ensangrentados y luctuosos de la ambición, el gigantismo y la furia de los deseos— se torna en ágiles perspectivas, en pura síntesis espacial, en ligereza atmosférica. Esta prosa, al unísono, ataca todos los sentidos del lector. Aguza el detalle hasta el sufrimiento o abre el compás descriptivo para que miremos, en todas sus consecuencias, la gloria de un acontecimiento. Después obtura los conductos irrigatorios. Quedaremos a solas, casi asfixiados, en la cámara cerebral de Pier Francesco. Sintiendo su joroba en nuestra espalda, participando de sus aprensiones, de su cautela, de su refinamiento, de sus dubitaciones, de su hambre de salvación, de su orfandad hamletiana. Sentimos que esta prosa de Mujica Lainez está hecha no de argucia retórica ni de acumulación de datos (se presiente, eso sí, la hondura y vastedad de sus investigaciones, se adivina su paciencia para descubrir y coleccionar las joyas más raras de la cultura fantástica), sino de tiempo vivido, acumulado, podrido, macerado, en sus intersticios verbales. Esto explica que haya podido entregar, y volverla una experiencia privada en cada lector, esa imagen tan apretada, tan *contemporánea,* de un personaje del que aparentemente nos separaba una barrera secular.

Pier Francesco, el niño anhelante y resentido que busca el amor y sólo encuentra la repulsa filial, el desprecio de sus hermanos y la afelpada burla de sus iguales; el monstruo taciturno, con sus tentáculos hundidos en las tumbas etruscas de Bomarzo; el esteta de ojos y manos hambrientos; el escultor de sus propios endriagos; el libi-

dinoso herido por su propio filo, somos todos nosotros. Es la imagen confusa, resplandeciente y escurridiza de la humanidad insaciable. El virolismo de su linaje, la anécdota de sus desvíos, su hermandad con la vesania investigativa de los alquimistas y nigromantes y con el crimen que se ceba aun en la misma estirpe, sus mismos candorosos objetivos de perennidad, no cuentan para nada. Si de esto se tratara, simplemente tendríamos que remitir a *Bomarzo* a ese flanco, entre impersonal y oficiosamente erudito, de las biografías con travesuras novelísticas al fondo. Pero Mujica Lainez ha logrado, con este endeble jorobado, estructurar un arquetipo. Como Job, como Macbeth, como Satán. Para rescatarlo definitivamente del olvido, para apresarlo en su mudable complejidad, ha movilizado la totalidad de un esfuerzo creador en donde se conjugan la sutileza culterana con el nervio expresionista, el contorno luminoso, diurno, con la penumbra teratológica, la música de cámara con la imponencia de los cobres sifónicos. Una mezcla de rigor euclidiano, de ilusión desmedida, de fúnebre delirio. Exactamente como la época que retrata, como ese atardecer de una cultura en un instante del mundo. Sus lectores le debemos, por todo ello, un agradecimiento indeclinable. Pero está su corazón, está el sacerdocio de su vigilia, está su forma, contenida y sufriente, de saber compadecer. Y está, finalmente, su capacidad de esperanza. Saber entender, entender a fondo, hacerlo con todo el ser, es la verdadera lección de su libro. Sin ella, de nada valdría la pompa severa de su palabra ni la estrategia de su planteamiento ni la euritmia de sus efectos. Lo admirable es que todo esto le ha servido para recordarnos —otra vez, con todos los recursos con que un verdadero escritor debe recordarlo— que el hombre, como especie o como individuo, y sea cual fuere su conducta, merece siempre el perdón, el juicio amoroso, la solícita indagación.

Del pobre valetudinario, del despreciable vástago de una familia que sufrió, se honró y se degradó con el ejercicio del poder, Mujica Lainez hace un mártir. Pues el castellano de Bomarzo —más allá de sus lacras o, tal vez por la conciencia moral y estética que tuvo de ellas— se sabe un hombre, una bestia solitaria en medio de los símbolos y prebendas de su nacimiento. Y actúa como tal. Con la ambición, la ternura, el horror, el ensueño y la desgracia de cualquier hombre. De allí su fracaso final. Persiguió la inmortalidad con el mismo hechizo pueril con que un tendero persigue unas ganancias suplementarias en unas lonjas de tocino o con que un tenientillo desconocido aspira a enlucir sus sienes con la corona de hierro de los lombardos. En el desarrollo de su fracaso, no importan sus matices privados o sus formales apariencias, está el destino del hombre, de

todo el hombre, repitiéndose en cada destino particular. Por eso *Bomarzo* no sólo es un monumento faraónico de la palabra española, sino una de las grandes novelas contemporáneas. Y por eso Pier Francesco Orsini es ya otra medida de nosotros. Otro de nuestros entrañables compañeros en la dureza, en el miedo, en la alegría de nuestro hospedaje terrestre. ¿Y no será ésta —nos preguntamos finalmente— una de las formas más universales y sutiles de la verdadera novela americana?—*HECTOR ROJAS HERAZO (Kra. 3B 23-49. BOGOTA, COLOMBIA).*

ANDREW P. DEBICKI: *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, 332 pp.

En este excelente estudio el profesor Debicki se dedica a demostrar, mediante análisis cuidadosos y penetrantes, el fundamental elemento humano en la supuesta deshumanización de la poesía de un grupo selecto de poetas españoles contemporáneos. El grupo se compone de Salinas, Guillén, Alonso, Lorca, Alberti, Diego, Cernuda y Prados. Aunque como parte de su tesis Debicki plantea una definición generacional para el grupo —y termina por rechazar la más usada fecha de 1927 a favor de 1924-25— el enfoque del libro no se dirige a la cuestión generacional, sino a la experiencia existencial que surge de la poesía de este grupo.

En el primer capítulo Debicki trata del grupo en conjunto; de su actitud ante la poesía y ante la realidad. Entonces, enfocándose en Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso, estudia poemas selectos desde su obra temprana hasta la más reciente. Mediante un trabajo analítico nos muestra que la trayectoria de la poesía de estos poetas no cambia radicalmente de deshumanización antes de la guerra a temas sociales después, como se ha sostenido, sino que más bien hay un continuo proceso de tratar de relacionar lo inmediato con lo absoluto; un proceso que llega a ser más directo, más ligado a la realidad social en los últimos años. Los seis capítulos dedicados a estos tres poetas son los más desarrollados y forman la base de la tesis del estudio. En los últimos cinco capítulos Debicki se limita principalmente a la poesía temprana de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda y Emilio Prados. Analizando los poemas más abstractos de estos cinco poetas, el crítico atesta de un modo indiscutible su fundamental base humana.

El método de análisis que emplea Debicki complementa su tesis. En todo caso evita la tendencia corriente de tratar la poesía como documentación social, política, filosófica o biográfica. Aunque en líneas generales se puede decir que emplea un método predominantemente estilístico, en verdad combina los conceptos de varias escuelas teóricas. Como él mismo declara en su introducción, trata de adaptar sus métodos a la obra que estudia. Se destaca en su estudio la influencia teórica de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Cleanth Brooks, William Wimsatt y Robert Penn Warren: críticos todos que ponen el énfasis en el poema mismo.

En este estudio el profesor Debicki logra un admirable balance entre la documentación erudita y la sensitividad literaria del crítico. Es, sin lugar a dudas, uno de los más importantes estudios que se han hecho sobre la poesía española contemporánea. Pero el valor del libro trasciende los límites temporal-espaciales de un grupo definido. Al captar la experiencia humana creada por la poesía de este grupo, Debicki nos hace apreciar la esencia humana a base de toda obra literaria que merezca el título de «arte».—*ROBERT C. SPIRES (The University of Kansas. LAWRENICE, KANSAS 66044, USA).*

UNA BIOGRAFIA DE JOYCE

Con cierta oportunidad aparece este libro, coincidiendo casi exactamente con los treinta años de la muerte de Joyce—el 13 de enero de 1941—, aniversario pasado por alto en las publicaciones culturales del país, así como fuera igualmente ignorado el de los setenta años de la muerte de Oscar Wilde, el 30 de noviembre de 1900. Cosas que, de todos modos, no importan en absoluto, a no ser en cuanto pretextos para referirse de nuevo a autores y obras en verdad nunca muertos y que el ajetreo más o menos insustancial de novedades sepulta en un olvido teñido de vetustez. En todo caso, he aquí *James Joyce: vida y obra* (1), de Francesca Romana Paci, joven especialista italiana, dedicada desde hace varios años al estudio del escritor dublinés, primero con su tesis doctoral, luego con la introducción a las *Obras completas* de Joyce, publicadas en Milán por la editorial Mondadori y ahora con el libro en cuestión.

De él hay que decir antes que nada que se trata fundamental-

---

(1) FRANCESCA ROMANA PACI: *James Joyce: vida y obra.* Ediciones Península. Barcelona, 1970.

mente de una biografía, y la alusión del título a la obra debe entenderse más como un gancho editorial que como una verdadera realización. El crítico va considerando los textos joyceanos al hilo de su vida, y se basa más en la obra para estudiar la vida que viceversa. Quien busque aquí un análisis a fondo del Joyce escritor, de sus aportes a la literatura contemporánea, de su entroncamiento con autores y obras anteriores, de su vigencia actual, etc., quedará inevitablemente defraudado. Es, pues, necesario acudir a este libro como una útil biografía, que ayudará a situar determinados datos en un contexto existencial francamente bien desmenuzado por Francesca Romana Paci y que logra a veces convertirse en un apasionado relato sobre una de las vidas menos apasionantes que registre la nómina de creadores del siglo XX.

Comienza el crítico por estudiar lo que llama «Las raíces familiares», adelantando con demasiada facilidad una afirmación, por lo menos, discutible en su carácter universalizante: «Para un escritor adquiere mayor relieve el ambiente familiar, entendido como un conjunto, casual pero organizado, de tradiciones y de costumbres, que un *background* cualquiera cultural y político» (p. 7). Esto es, repito, discutible, y parece una de esas frases no muy pensadas que se ponen para abrir brecha de alguna manera. De seguro habrá equis número de constantes de influencia, así como equis número de tipos de escritores, y frases del estilo de la que inicia el libro no hacen más que sugerir superficialidad e improvisación en una obra que no merece tales calificativos. En todo caso, Francesca Romana Paci aprovecha para entrar así en lo que ocupa su primer capítulo, dándonos un cuadro de los antepasados de Joyce hasta los bisabuelos y pasando en el capítulo segundo a su «Infancia y adolescencia», donde ya el crítico va a desmentir en parte su anterior planteamiento sobre la predominancia familiar: ¿hasta qué punto pueden trazarse distingos en una masa de influencias orientadas incluso en las mismas direcciones: rigidez católica de la criada y del colegio jesuita por una parte, mientras por la otra la figura de Parnell, captada al mismo tiempo a través del padre y del ambiente dublinés, polariza una admiración hacia la rebeldía-repulsión hacia la hipocresía; el despertar sexual trae igualmente consigo pugna y al cabo hostilidad contra la Iglesia, etcétera, por limitarnos a un vistazo sobre el nudo conflictivo de la religión, que en Joyce tiene un fondo concretamente histórico, político y constantes—¡y magníficas!—elaboraciones literarias, todo incrustado dolorosamente en lo existencial?

Igualmente, desde este primer par de capítulos, Francesca Romana Paci irá proporcionando interpretaciones biográficas y literarias del

desarrollo posterior, con lo que incurrirá en una serie de repeticiones bastante enojosas, al parecer, un lastre fatal de la crítica tradicional: nos habla ya de la concepción joyceana de la mujer, de su teoría sobre Shakespeare, de su obsesión de ser traicionado por los amigos, etcétera. Cabe preguntarse si otra ordenación del material no hubiera eliminado o, al menos, reducido tales reiteraciones, que se hacen farragosas cuando las encontramos una y otra vez. Y cómo, finalmente, la fuente principal de visiones sobre Joyce las saca el crítico de sus obras; creo que una opción como la de José Miguel Oviedo en su *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad,* libro también reciente, que aprieta lo biográfico en un primer aparte, para estudiar luego la teoría literaria y los métodos de trabajo del autor considerado y revisar después obra por obra, hubiera resultado francamente mejor.

«La experiencia universitaria» es el tercer capítulo, y en él se comienzan a ver los primeros trabajos literarios de Joyce: poemas, ensayos, reseñas, sobre el fondo turbulento de esos años de crisis. Al igual que en los capítulos anteriores y en los posteriores, la tarea del crítico consiste fundamentalmente en una síntesis basada en los escritos de Joyce y en testimonios de algunos contemporáneos —su hermano Stanislaus, el más importante—, que, comparada con lo que pueda obtener por sí mismo un lector atento, incluso un lector exclusivamente en castellano, disponiendo únicamente del *Retrato del artista adolescente* y el *Ulises,* no parece significar demasiado, sobre todo si se tienen en cuenta las 300 páginas desplegadas para esta «vida y obra». Cabría, pues, decir, lo mismo de los capítulos cuarto, «Figuras del sueño y realidades de la vida», contando los primeros viajes —más bien fracasos que otra cosa— a París, la muerte de su madre, los contactos con Yeats, Lady Gregory y otros mandarines de las letras irlandesas, etcétera, y quinto, «El encuentro con la mujer», dedicado al amor de Joyce y su mujer, Nora, interpretado sobre todo mediante la pieza teatral *Exiles* y los poemas.

Con el capítulo sexto, «El exilio», uno de los más extensos y más interesantes, Francesca Romana Paci considera la vida de Joyce desde finales de 1904 hasta mediados de 1915. Hay que confesar que el interés está en relación directa con la extensión y con el número de peripecias contenidas en estos años: estrechez económica y peregrinaciones de Irlanda a Zurich, de Zurich, a Trieste, de Trieste a Pola, de nuevo a Trieste y otra vez a Zurich; redacción de carnets de estética, ensayos sobre Irlanda, casi todos los cuentos de *Dubliners,* el drama *Exiles,* revisión del fragmentario *Stephen Hero,* que se convierte en el *Retrato del artista adolescente,* comienzo del *Ulises;* etapa

de preocupaciones políticas vagamente socialistas, amistad con Pound, maduración creadora y primeras publicaciones que atraerán sobre él un creciente interés, al menos entre la vanguardia.

De junio de 1915 a marzo de 1923 abarca el capítulo séptimo, titulado «El día», porque para Francesca Romana Paci, «*Ulysses* era un libro diurno; *Finnegans Wake* iba a ser un libro nocturno» (p. 263). Asistiremos a un período más reposado que los anteriores en la vida de Joyce, a su profundización en las ideas de Freud, a la lenta, trabajosa pero resplandeciente creación del *Ulises,* que aparecerá por entregas, provocando adhesiones y repulsas igualmente apasionadas; su condenación en los Estados Unidos y la primera edición, debida al entusiasmo de Sylvia Beach, el 2 de febrero de 1922 en París. La enfermedad de los ojos de Joyce, las titubeantes recensiones iniciales del *Ulises,* las relaciones del *Waste land,* de Eliot, con la novela de Joyce completan este capítulo, así como otras anécdotas menores, dejando al escritor en las primeras páginas del *Finnegans Wake.*

«La noche» se titula, correspondientemente, el octavo capítulo, desde luego el más doloroso: la locura de su hija Lucía, el rompimiento con algunos excelentes amigos, el agravamiento de su enfermedad, luego la guerra, son varios de estos episodios amargos. Por otra parte, Joyce se encuentra ahora en París, rodeado de admiradores, en frecuente contacto con otros grandes artistas y viendo aparecer traducciones y reediciones de sus obras. En este período escribe el *Finnegans Wake,* conocido durante toda su redacción como *Work in Progress,* y la serie de los *Pomes Penyeach (Poemas-manzanas* en su edición española). Francesca Romana Paci caracteriza breve pero suficientemente estos libros, así como hizo con los anteriores, y va siguiendo con detalle las últimas anécdotas de Joyce, hasta su muerte en la madrugada del 13 de enero de 1941, tras una fracasada operación de úlcera duodenal, reseñando también el fallecimiento de su esposa, Nora, el 10 de abril de 1951 y el destino final de algunos familiares cercanos.

Diez páginas de «Notas bibliográficas» completan el libro, con las ediciones originales de las obras de Joyce y los principales estudios críticos escritos sobre él. Faltaría una especie de conclusión, donde el autor hubiera acaso podido trazar ese cuadro de la situación y significación de Joyce en la literatura contemporánea, cuadro para el que se encuentran a todo lo largo de este libro sugerencias interesantes, pero no articuladas. En resumen: el *James Joyce: vida y obra,* de Francesca Romana Paci, ofrecerá al lector una biografía funcional y algunas caracterizaciones de la obra, y en tal sentido debe tomársele.

En lo que respecta a la traducción, como en alguna otra de Edi-

ciones Península, creo que podría tenerse mayor cuidado. Así, por ejemplo, las citas de los originales de Joyce, sobre todo las del *Ulises* y el *Finnegans Wake,* pierden en castellano casi todo lo que tienen de formalmente renovador en inglés: juegos de palabras, neologismos, onomatopeyas; en fin, la tremenda libertad y riqueza lingüísticas joyceanas aparecen aquí vertidas en un idioma perfecto, casi clásico, lo que es, por lo menos, contraproducente. Otros defectos que aparecen por aquí y por allá, ya debidos al autor, al traductor o al impresor —en cualquier caso, detectables en una lectura atenta que ninguna editorial debe omitir—, serían, por ejemplo, el decir en la página 115 que Nora, la mujer de Joyce, «no era, sobre todo, muy bella», y en la página 126, que «era muy bella» (en este caso, creo que simplemente ocurrió un deslizamiento en la primera frase, que debería decir: «Nora era», en vez de: «No era»); la frase: «Keats, de hecho, asimila lo verdadero a lo bello, mientras Joyce realiza la operación contraria, poniendo lo bello como elemento esencial y, bajo ciertos aspectos, condicionante de la belleza» (p. 155), que en esta redacción no tiene sentido, y que en realidad debe leerse sustituyendo «lo bello» por «lo verdadero»; también, al hablar en la página 174 de los artículos publicados por Joyce, se dice que su editor «estaba seguro de que aquellos artículos iban a desdibujar un cierto paralelismo entre Trieste e Irlanda, en cuanto ambas toleraban mal una dominación extranjera», siendo evidente que se trata no de «desdibujar», sino de «dibujar»; una expresión, por lo menos, curiosa se encontraría en la página 192, diciendo que a Joyce: «Las cosas que más le impresionaban en su vida cotidiana venían englobadas en su voraz y fagocitante fantasía literaria, y luego vivía una vida a la suya, completamente seccionada y libre del dato real, que había sido su núcleo germinativo». La expresión de vivir «una vida a la suya» debe ocultar algún error gramatical o una tambaleante traducción, sustituible acaso por «añadir una vida a la suya», o «vivir una vida a su manera», o «recrear», etcétera; finalmente, por no hacer enojoso este catálogo, señalaré que Suiza, en la página 217, debe ser un «país neutral» y no un «país natural», como se lee. En todo caso, gazapos tales, que regocijarían a Evaristo Acevedo, deberían ser reducidos al mínimo por una vigilancia editorial que parece faltar en este libro. *JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Eguité. BRUSELAS).*

SEIS FICHAS DE LECTURA

JOSÉ DONOSO: *Cuentos,* Ed. Seix Barral, 1971.

En 1966 la editorial chilena Zig Zag publicó un volumen de cuentos titulado *Los mejores cuentos de José Donoso.* En él se recogían relatos pertenecientes a tres libros anteriores: *Veraneo y otros cuentos* (1955), *Dos cuentos* (1956) y *El charleston* (1960). Fue este volumen, especialmente la favorable acogida que el mismo alcanzó en América del Norte, lo que sacó a José Donoso del anonimato que lo había rodeado hasta entonces. Antes, al serle concedido el premio de la Fundación Faulkner 1963 por su novela *Coronación,* el escritor chileno había comenzado a alcanzar una cierta notoriedad, ya firmemente establecida después de la aparición de esa genuina obra maestra que es *El obsceno pájaro de la noche* (Seix Barral, 1971). Ahora, con esta reedición de sus *Cuentos,* publicada simultáneamente con una reedición de *Coronación* (Seix Barral, 1971) y con la primera edición de *El obsceno pájaro de la noche,* la editorial Seix Barral ha puesto al alcance del lector español lo fundamental de la obra de este narrador chileno que probablemente sea el más importante que su país ha producido en estas últimas décadas.

Hasta fecha bastante reciente los cuentos de Donoso habían sido injustamente subestimados. Es cierto que varios de los pertenecientes a su primer libro son todavía relatos tradicionales, pero en ellos están ya insinuados todos los temas que van a encontrar desarrollo y consistencia en su obra posterior, señaladamente su visión del círculo familiar como un infierno. En la obra de Donoso hay dos clases de familias: la construida por los lazos de la sangre y la cimentada sobre las relaciones obligadas o de interés. Estos catorce cuentos muestran algo común a toda la obra de Donoso: que no hay salvación dentro del círculo familiar y que sólo una elección fundada en la gratuidad total de los afectos puede abrir al individuo un camino de salvación. Estos cuentos son siempre persuasivos, seductores y no pocas veces alucinantes, y hay entre ellos algunos —como «Paseo»— que no hubiera desdeñado firmar el mismísimo Henry James. La edición lleva un excelente prólogo de la escritora catalana Ana María Moix.—
J. C. C.

JORGE LUIS BORGES: *Historia universal de la infamia,* Alianza Editorial, 1971.

Jorge Luis Borges es hoy, sin duda alguna, el maestro indiscutido de toda una generación de narradores que ha situado a Hispanoamérica en un lugar de excepción en la literatura contemporánea. Su reputación está fundamentalmente basada en dos geniales libros de relatos, *El aleph* y *Ficciones.* El tiempo, no obstante, ha traído aparejada una reivindicación de otros aspectos de la obra borgiana menos conocidos y, hasta hace una década, poco menos que inéditos para el gran público lector.

Uno de estos libros inicialmente minoritarios y que han ido cobrando con el tiempo un singular relieve es *Historia universal de la infamia* (1935), primer libro de ficción publicado por Borges y ahora reeditado por Alianza en su popular colección de bolsillo. La obra consta de siete biografías imaginarias; un cuento, «Hombre de la esquina rosada», y ocho curiosos «Etcéteras». Borges tradujo por aquella época al español el *Orlando,* de Virginia Woolf, y es probable —como ya ha sido insinuado— que fuera el descubrimiento de este libro lo que le indujo a escribir estas siete biografías fantásticas, que se basan en personajes históricos reales, aunque oscuros o controvertidos. Como Virginia Woolf, también Borges convierte a la historia en materia de ficción, situando personajes inventados en un contorno histórico recreado con insólita precisión.

Ya el hiperbólico título de la obra deja entrever un cierto matiz satírico. Este se precisa aún más a lo largo de sus páginas. Así, de «El proveedor de iniquidades Monk Eastman» Borges lacónicamente informa: «El 8 de septiembre de 1917 promovió un desorden en la vía pública. El 9 resolvió participar en otro desorden y se alistó en un regimiento de infantería. Sabemos varios rasgos de su campaña. Sabemos que desaprobó con fervor la captura de prisioneros y que una vez (con la sola culata del fusil) impidió esa práctica deplorable», etcétera. Este humor corrosivo y melancólico está presente por igual en cada una de estas biografías infames. En cuanto a «Hombre de la esquina rosada», se trata de uno de los más famosos relatos de Borges, y marca el punto de partida de una modalidad engañosamente sencillista que prefigura, a tres décadas de distancia, los cuentos alucinantes recogidos en *El informe de Brodie.*—J. C. C.

FREDERICK S. STIMSON y RICARDO NAVAS-RUIZ: *Literatura de la América Hispánica (Antología e historia)*, Dodd, Mead and Co., Nueva York, 1971, tomos I y II.

Los estudios de la lengua castellana han comenzado a alcanzar una gran difusión en las universidades norteamericanas. Prueba de ello es el gran número de traducciones, ediciones bilingües y antologías aparecidas en aquellas tierras durante estos últimos años. Hace ya algún tiempo Eugenio Florit y José Olivio Jiménez publicaron una antología excelente titulada *La poesía hispanoamericana: Desde el Modernismo* (Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1968) destinada a promover el interés del lector (el estudiante) americano hacia una literatura que hasta fecha reciente le era prácticamente desconocida. Ahora los profesores Stimson y Navas-Ruiz acaban de dar a luz los dos primeros volúmenes de *Literatura de la América Hispánica* (queda aún por aparecer el tercero), obra que probablemente sea la mejor en su tipo de cuantas se han publicado hasta la actualidad.

Los dos tomos aparecidos, *La época colonial y la independencia (1492-1825)* y *El siglo diecinueve (1825-1910)* cumplen plenamente con la finalidad declarada de familiarizar al estudiante americano (y no sólo a él) con las letras hispanoamericanas. Dentro del inevitable margen de arbitrariedad común a todas las antologías, ésta se caracteriza por su originalidad, su modernidad y su absoluta representatividad, ya que absolutamente ningún aspecto importante de los períodos cubiertos ha sido desestimado. Especialmente acertada resulta, en el primer volumen, la inclusión de una inteligente selección de textos de la época de la Conquista (Colón, Bernal Díaz, Alvar Núñez, etc.), que, aunque escritos por españoles, constituyen sin duda (junto con obras como *Tirano Banderas)* un ejemplo sobresaliente de aquello que Alfonso Reyes alguna vez llamó un «patrimonio cultural compartido».

Igualmente oportuna resulta la inclusión de la profética *Carta de Jamaica,* escrita por Simón Bolívar en 1815. Cada texto antologado va precedido de una breve nota explicativa y cada volumen, a su vez, de una introducción general, páginas que, junto con las numerosas acotaciones a pie de página, suministran una imagen cabal acerca del desarrollo sufrido por esta literatura a lo largo de cuatro siglos. Como la obra está destinada a estudiantes anglosajones, se cierra en cada volumen con un *vocabulario* que contribuirá a disipar cualquier posible duda lingüística. Una obra, en suma, necesaria y eficaz.—J. C. C.

JORGE LUIS BORGES: *Historia de la eternidad,* Alianza Editorial, 1971.

Historia de la eternidad es uno de los libros que más acabadamente definen una de las preocupaciones centrales de Borges, el tiempo, tema recurrente que posiblemente no esté ausente en ninguna de sus páginas. La obra consta de seis ensayos y dos notas, y es en el primero de ellos, el que da su título a la obra, donde figura esta observación, que probablemente sea la más citada por los exegetas del escritor porteño: «El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza.»

Esta obra revela con bastante claridad las características más notorias del arte literario borgiano, y a la vez pone de manifiesto esa infatigable curiosidad que lo ha llevado a indagar en las literaturas y culturas más arcanas. Así, de Platón y San Agustín salta el autor a los traductores de las *Mil y una noches,* previo análisis de las «kenningar» o menciones enigmáticas de la primitiva poesía islandesa, trabajo que se encarga de recordar al lector que Borges es igualmente un especialista en antiguas literaturas germánicas, como puede demostrarlo el libro que precisamente con ese título publicó en México en 1951 en colaboración con Delia Ingenieros.

Sin embargo, es en la nota final sobre el «Arte de injuriar» donde probablemente el arte borgiano alcanza su más inconfundible registro en esta *Historia de la eternidad.* Imposible resistir la tentación de transcribir al menos dos de los ejemplos recogidos por Borges. Helos aquí: «Uno es la célebre parodia de insulto que nos refieren improvisó el doctor Johnson. *Su esposa, caballero, con el pretexto de que trabaja en un lupanar, vende géneros de contrabando.* Otro es la injuria más espléndida que conozco: injuria tanto más singular si consideramos que es el único roce de su autor [Vargas Vila] con la literatura. *Los dioses no consintieron que Santos Chocano deshonrara el patíbulo, muriendo en él. Ahí está, vivo, después de haber fatigado la infamia.*»
J. C. C.

JULIO CORTÁZAR: *Pameos y meopas,* Colección Ocnos, Barcelona, 1971.

Sobre la poesía de Cortázar se ha hablado poco y mal. Suele atribuirse este hecho a su escasa divulgación, pero es posible que su consideración habitualmente negativa se deba a un explicable malentendido: En efecto, si se juzgan estos *Pameos y meopas* con relación a

los cuentos de *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego* o a novelas como *Rayuela* o *62/Modelo para armar,* el lector podrá suponer que estos poemas constituyen uno de los aspectos no fundamentales en la obra de Cortázar. De acuerdo, pero sin olvidar que por lo menos dos de los libros mencionados son también dos de las creaciones cimeras de la literatura contemporánea. Pero considerados con relación a la otra poesía escrita en Hispanoamérica durante el mismo período, estos poemas muestran un lenguaje *original* sin ser deliberadamente *novedoso* (como diría ese hombre de genio que fue Antonio Machado), una técnica eficaz para la evaluación de sensaciones y recuerdos y una obstinada reivindicación de ese único humanismo posible que tan bien resumía Sófocles en su *Antígona* cuando escribía:

De cuantas maravillas
pueblan el mundo, la mayor, el hombre...

En un divertido e ilustrativo prólogo escrito para esta edición, el propio Cortázar advierte: «Es natural... que estos poemas que siguen me parezcan demasiado marginales y que a la vez no lamente haberlos escrito», y poco más adelante: «nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas, pasearme con Aquiles en el Hades, murmurando esos nombres que ya tantos jóvenes olvidan porque tienen que olvidarlos, Hölderlin, Keats, Leopardi, Mallarmé, Darío, Salinas, sombras entre tantas sombras en la vida de un argentino que todo quiso leer, todo quiso abrazar». Estas palabras revelan algo ya visible en toda la obra de Cortázar: la concepción de la cultura como no disociable de la vida. Es probable que para Cortázar escribir cada uno de estos poemas haya significado tanto como revolcarse en el pasto con su gato Teodoro W. Adorno o soplar un rato la trompeta; es decir, que ellos sean una de las facetas primordiales de su *vitalofilia* general. En todo caso, a Ocnos debe el lector agradecer esta valiosa antología que presenta al gran escritor argentino bajo una luz si no nueva, sí poco menos que desconocida.—J. C. C.

SERGIO PITOL: *Infierno de todos,* Ed. Seix Barral, 1971.

Casi simultáneamente con la aparición de *Los climas,* libro de cuentos de 1966, una editorial mexicana invita a Sergio Pitol a escribir su autobiografía y la publica en la colección «Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos». Esta invitación y esta publicación

significan para el escritor un reconocimiento de los valores literarios que habitualmente le habían sido retaceados hasta entonces.

Nacido en 1933 en el estado de Veracruz, Pitol forma parte de una generación que ha dado a las letras mexicanas figuras de la importancia del poeta José Emilio Pacheco o del novelista Juan García Ponce, y cuyo común denominador parecería consistir en una sigular cautela frente a los clichés venerables de la profesión: «Muchas soluciones —escribe Pitol en su ya mencionada autobiografía—, tanto artísticas como vitales, ya no nos convencen. Creemos firmemente en el rigor literario y abominamos la creación artística de las soluciones fáciles» *(S. Pitol,* Empresas Editoriales, México, 1967). Esta actitud impregna por lo demás sus cinco libros de relatos publicados hasta la fecha.

Infierno de todos (1965), el tercero, acaba de ser reeditado en España por Seix Barral. En realidad, la palabra reedición no es enteramente exacta, ya que el autor ha añadido dos cuentos hasta ahora inéditos en libro e introducido profundas modificaciones en los restantes. Gran admirador y excelente traductor de Henry James, la obra de Pitol rinde tributo a la gloria del maestro. Todos sus relatos suponen una exploración de ese indeciso límite donde la realidad asume la forma del misterio. Como en los cuentos de Donoso, también aquí la ambigüedad es la categoría fundamental de lo real.

Se ha reprochado a Pitol el carácter excesivamente libresco de sus cuentos, la sequedad de su estilo. Se ha elogiado también su innegable capacidad fabuladora y su dominio de las técnicas del relato. Objeciones y elogios por igual hallan cabida en este libro. Hay entre sus nueve cuentos alguno —«Semejante a los dioses», por ejemplo— que se resiente de las limitaciones aludidas; hay otros, como «Victorio Ferri cuenta un cuento» o «Cuerpo presente», en que ellas quedan cabalmente superadas. En fin, un libro interesante y original que servirá para dar a conocer a un joven escritor mexicano hasta ahora prácticamente ignorado en España.—J. C. C.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 182

(Marzo-abril 1972)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España	450,00 ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ...	9,50 $
Otros países	10,50 $
Número suelto	100,00 ptas.
Número suelto, extranjero...	2,75 $

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

SUMARIO DEL NUMERO 120 (marzo-abril 1972)

ESTUDIOS

NOTAS

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	622
Otros países	656
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	155

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES

(6, 1969)

SUMARIO

Estudios:

Un volumen de 874 páginas más 22 láminas, 11 cuadros genealógicos y 2 mapas.

Suscripción anual: España, 950 ptas. Extranjero: $ 18.

Número suelto o atrasado: España, 1.100 ptas. Extranjero: $ 20.

Pedidos y correspondencia a:

Instituto de Historia Medieval de España.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad.
Avda. José Antonio, 587. BARCELONA-7.

El ANUARIO reseñará todos los libros y trabajos que se le envíen por duplicado.

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por DÁMASO ALONSO

EMILIO GARCIA GOMEZ

Todo Ben Quzman

García Gómez, humanista y arabista, erudito e investigador riguroso, maestro de la prosa y el verso castellanos, representa la coronación de la gran escuela de arabistas españoles, iniciada por Codera y prestigiada nacional e internacionalmente por Ribera y Asín Palacios.

Como una obra de titanes aparece su edición en tres tomos de *Todo Ben Quzman* (no sólo el Cancionero); una traducción poética y rítmica que reproduce exactamente, careada con el texto, el sentido y la métrica de los zéjeles, estrofa por estrofa y verso por verso, en increíble *tour de force;* explicaciones, notas y apéndices a texto y versión; una exposición tan sistemática como revolucionaria de la métrica quzmaní en relación con la española y una larga discusión sobre todas las palabras y frases romances de Ben Quzman, por primera vez delimitadas. *Todo Ben Quzman* viene a emparejar, después de más de medio siglo, con *La escatología musulmana en la «Divina Comedia»*, de don Miguel Asín (1919). Además, como revelación completa de un momento literario, quizá desde los también tres tomos del *Cantar de Mío Cid,* de don Ramón Menéndez Pidal (1908) no se haya publicado una obra de tanta importancia, con la que viene a cerrarse casi medio siglo de resonantes investigaciones.

1.512 páginas.

Precio: 1.500 pesetas en rústica y 1.800 pesetas en tela.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

✡

PROXIMAMENTE:

JOSÉ L. ARANGUREN: *La moral y la civilización del porvenir.*

HUGO GUTIÉRREZ VEGA: *Samarcanda.*

FERNANDO SAVATER: *Leer filosofía.*

MANUEL PINILLOS: *Vivamente pereciendo.*

RAFAEL FERRERES: *Introducción de Paul Verlaine en España.*

JEAN THIERCELIN: *Don Felipe.*

ANA BIRÓ DE STERN: *Los eruditos de la Conquista y el origen del hombre americano.*

JUAN CARLOS CURUTCHET: *Cortázar. Metodología de la rebelión.*

PRECIO DEL NUM. 259:
70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO